

186

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

Studia Poetica III

Rada Naukowa

Alicja Baluch (Kraków), Andrzej Baranow (Wilno), Tadeusz Budrewicz (Kraków), Borys Bunczuk (Czerniowce), Anna Czabanowska-Wróbel (Kraków), Krzysztof Kłosiński (Katowice), Adam Kulawik (Kraków), Krystyna Latawiec (Kraków), Małgorzata Mikołajczak (Zielona Góra), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Magdalena Roszczynialska (Kraków), Jerzy Smulski (Toruń), Agata Stankowska (Poznań), Katia Vandenborre (Bruksela), Katarzyna Wądolny-Tatar (Kraków)

Kolegium Recenzentów

Piotr Borek (Kraków), Dariusz Brzostek (Toruń), Marek Buś (Kraków), Zbigniew Chojnowski (Olsztyn), Maciej Gorczyński (Wrocław), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Anna Jeziorkowska-Polakowska (Lublin), Elżbieta Konończuk (Białystok), Adam Kulawik (Kraków), Krystyna Latawiec (Kraków), Marianna Michałowska (Poznań), Piotr Michałowski (Szczecin), Bogusław Skowronek (Kraków), Anna Skubaczewska-Pniewska (Toruń), Jerzy Waligóra (Kraków), Halina Waszkielewicz (Kraków), Violetta Wróblewska (Toruń), Krystyna Zabawa (Kraków)

Redakcja

Magdalena Roszczynialska (redaktor naczelny)
Katarzyna Wądolny-Tatar (zastępca redaktora naczelnego)
Katarzyna Starachowicz (sekretarz redakcji)

Redaktor tematyczny i naukowy tomu

Katarzyna Wądolny-Tatar

Adres redakcji

Redakcja rocznika „Studia Poetica”, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, p. 561
e-mail: redakcja.studia.poetica@gmail.com
<http://poetica.up.krakow.pl>

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2015

ISSN 2353-4583
[e] ISSN 2449-7401

Wydawca
Wydawnictwo Naukowe UP
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax (12) 662-63-83, tel. (12) 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl
<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP, zam. 10

Pochwała transgresji

Kategoria granicy jest w sposób niezbywalny wpisana w ludzkie pojmowanie świata i konceptualizację rzeczywistości. Wyznaczanie granic jako czynność stabilizująca wymiar jednostki, zbiorowości, przestrzeni, działanie zachowawcze i obronne ma swój odpowiednik w niwelowaniu i przekraczaniu barier zmieniających wygląd czy proporcje podmiotów, przedmiotów, zjawisk, rozumianym jako przejaw agresji, ale także szeroko pojęta ekspresja. Oba ruchy dyrektywne dają się opisać jako regresywne lub progresywne. „Pilnowanie granic” może oznaczać alienację osoby czy grupy (i w rezultacie pewien regres) albo przeciwnie – niedopuszczenie do rozproszenia, rozmycia celów, wartości, tradycji, a skupienie na nich może jawić się jako ukierunkowane progresywnie. Podobnie można ująć wszelkie transgresje. Te ostatnie wydają się – jeśli spojrzeć na rozwój cywilizacji – koniecznym warunkiem postępu, wynalazczości, nauki, nawet bez względu na ryzyko błędu, przypadkowe skutki i poniesione koszty materialne, a historia pokazała, że niejednokrotnie również osobowe. Tak definiuje transgresje Józef Koziński, uznając je za źródła kultur(y), dostrzegając ich konstruktywność i destruktywność¹. Wśród zjawisk kulturowych z wyraźnym wskaźnikiem transgresji lokuje się również twórczość. Granica zyskuje w niej motywację estetyczną (poza egzystencjalną czy duchową). Estetyce granicy poświęcili swoje studia Maria i Tadeusz Gołaszewscy, rozpatrując ją w kontekście kanonów piękna, ale także wiary i wiedzy, wiary i niewiary, prawdy i fałszu, wyobraźni i pamięci, trwania (ciągłości) i zmiany². Już samo usytuowanie pojęć jako opozycji wytwarza efekt granicy i graniczności. Problematyka *limes* ma zresztą niezwykle bogatą literaturę przedmiotu w każdej z uprawianych przez człowieka dyscyplin.

Wartościom progowym i limitom poddane jest ludzkie istnienie (narodziny i śmierć), ciało (życie), wszelkie normy społeczno-kulturowe (inicjacje), a także przestrzeń – począwszy od prywatnej przestrzeni domu, przez polityczne granice państw, skończywszy na ziemskich strefach klimatycznych czy sferach kosmicznych. W przemianach świata pytania o granice, ich (nie)respektowanie stawiane były tam, gdzie ścierało się „stare” z „nowym”, „gorsze” z „lepszym”, gdzie dokonywały się rozmaite zwroty. Szczególnie „wielozwrotność” kultury współczesnej powoduje konieczność określania się wobec wielu granic dawnych i aktualnych,

¹ Zob. J. Koziński, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997.

² Zob. M. Gołaszewska, T. Gołaszewski, *Estetyka granicy*, Kraków 2010.

budowanych i burzonych. Granica ma podstawowe znaczenie w zwrocie topograficznym czy nowoczesnych korpografiach³.

Przedmiotem naukowej refleksji trzeciego numeru rocznika „Studia Poetica” są limitacje, rozumiane jako zjawiska i procesy zachodzące w literaturze i literaturoznawstwie. W części *Repetycje*, w których przypominamy wybrane naukowe szkice pracowników Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, zamieściliśmy artykuł Krystyny Latawiec (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) o prozie Mariana Pankowskiego. Peryferie w opisie rodzinnego Sanoka i belgijskiej Brugii w utworach pisarza odnoszą się nie tylko do położenia, wielkości i historyczno-kulturowego znaczenia obu miast, ale łączą się z egzystencją bohaterów na obrzeżach narodowych mitów czy tradycji mieszczańskiej. Pankowski jest daleki od sentymalizacji czy idealizacji miejsc, odsłania ukryte w nich tajemnice śmierci czy seksu, pragnie „wywieść swojego bohatera poza granice obwarowane społeczną normą, a tym samym skłonić go do podjęcia ryzyka ujawnienia drzemiących w nim impulsów” (K. Latawiec).

Kontynuacje i rewizje przynoszą nowe niepublikowane wcześniej studia. Egzegetka i propagatorka myśli Romana Ingardena – Beata Garlej (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) przeprowadza rekonesans granic konkretyzacji estetycznej wyznaczanych przez kompozycję dzieła. Posiłkując się pracami teoretyka literatury Andrzeja Stoffa oraz filozofa Andrzeja Szahaja, dyskutuje z koncepcją „dzieła otwartego” Umberto Eco w odniesieniu do tradycyjnie pojętej literatury, w której zazwyczaj kompozycja ustala ramy dzieła literackiego, w określonym stopniu tworzy granice jego skończoności. Z pewnością za dzieła „w toku” – co Beata Garlej podkreśla – można uznać wiele rozwijających się w przestrzeni instalacji czy obiektów architektonicznych (jak barcelońska bazylika według projektu A. Gaudiego). Wydaje się jednak, że do stale poszerzanej „strefy granicznej” mogłyby należeć dzieła powstające z wykorzystaniem nowych technologii cyfrowych.

Na literaturę i nowe media zwraca uwagę Dorota Utracka (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi), która przygląda się współczesnemu wielotorowemu dyskursowi literaturoznawczemu w kontekstach kulturowych w obszernym, zawierającym szerokie spektrum odniesień do prac z zakresu teorii literatury i kultury, studium *Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a „karnawalem” transmedialności*. Podkreślając konieczność redefinicji tekstu i tekstualności wobec zmiennych paradygmatów kultury i w związku z procesami konwergencji, a także wychodząc od Bachtinowskiej metafory karnawału i idei karnawalizacji (przejawiającej się w estetyce fragmentu, wycinkowości, niegotowości i niefinalności, rozproszaniu, a także zabawie, błazeństwie, przypadkowości,

³ Daje temu wyraz Anna Łebkowska w szkicu *Somatopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 101–136, odnosząc się do fizyczności skóry jako naturalnej granicy ciała, ale także wstydu czy wstrętu jako reakcji kulturowych.

symulacji, wreszcie w polimedialności przekazu i specyfice cyberliteratury), autorka stwierdza: „Przekazy artystyczne, tracąc swą autonomię i formalną integralność, przekraczają nie tylko ramy własnych porządków semiotycznych, ale także ramy ich technologicznego przetwarzania i kreowania” (D. Utracka). Hiperaktywność tekstu w jego strukturze i procesie czytania pojawia się zamiast linearności. Badaczka diagnozuje: „Tekst bez granic, również tych terminologicznych i formalnych, stając się wielotworzywowym medium, nie służy już [...] opisywaniu uniwersum, ale jest rozpoznawany jako gra kodów i kumulacja znaków nieokreślonego w swych ramach multiwersum [...]” (D. Utracka). „Jarmarczność” stanowi dla znawczyni twórczości Zygmunta Haupta figurę hybrydyzacji, uwidoczniającą się w powtórzeniach, cytatach, stylizacjach, kopiach czy imitacjach. Dla Doroty Utrackiej idea „dzieła w ruinie”, o romantycznej przeciwproweniencji, staje się projekcją świata w chaosie.

Właśnie poetyką ruin zajmuje się Małgorzata Nieszczerczewska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), łącząc je z motywiką wanitatywną. Autentyczne i fikcyjne pozostałości architektury traktuje jako przestrzenie ambiwalentne, bo (bez)graniczne. Badaczka opisuje „retorykę ruinizacji kultury” (M. Nieszczerczewska) i współczesne ruinofilie, korespondujące z estetyką rozpadu, katastrofy, destrukcji.

Szkic Adriana Glenia (Uniwersytet Opolski) zawiera refleksje dotyczące nowoczesnych ujęć interdyscyplinarności wiedzy o literaturze, jej ekskluzji i inkluzji w porządkach dyscyplin kulturowych. Opolski badacz konfrontuje myśl Ryszarda Nycza (profesjonalizację czytania czy kierunek eksploracji literatury: „od tekstu do człowieka”) z koncepcją Michała Pawła Markowskiego (prywatyzacją czytania czy jej dyrektywą: „od człowieka do tekstu”). Szanse połączenia tych dróg czy też współistnienie możliwości ilustruje literacki przykład dodany przez autora. Na podstawie kompozycji i znaczenia finalnej sceny powieści Tadeusza Nowaka *A jak królem, a jak katem będziesz*, w której nestor rodu przy pomocy rytualno-magicznych praktyk i własnej inwencji dokonuje oczyszczenia bohatera z ciężących na nim win, Adrian Gleń dowodzi doświadczeniowego charakteru dzieła literackiego. Dzieło literackie jest tego doświadczenia depozytariuszem, ale także je wyzwala i prowokuje: „[...] elementarny fakt jednostkowej egzystencji w literaturze nie tylko transcenduje kontekst, pozwalający zrationalizować, analizować i wyjaśniać doświadczenia zawarte w literackim przedstawieniu, ale także i to, jak ów kontekst dzieła dynamizuje, poszerza, przekracza” (A. Gleń).

Badaczka dyskursu memorialnego w poezji Agnieszka Rydz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) przygląda się tym razem utworom Wisławy Szymborskiej, w których zachodzi interferencja wyobraźni i pamięci, wspieranych pracą snu. Figurą organizującą deskrypcje wierszy noblistki (szczególnie utworów *Pamięć nareszcie* i *Portret z pamięci*) staje się bliski, ukonkretniony wspomnieniem czy wizerunkiem rodziców poetki, Adama Włodka, Kornela Filipowicza. Poznańska literaturoznawczyni pisze: „[...] ruch pamięci odbywa się po okręgu wspomnień, zatacza koło, stykając ze sobą krańce egzystencjalnego doświadczenia podmiotu: początek z końcem”. Pamięć nieustannie modeluje biografię, dlatego ta pierwsza

„[...] musi być «bez limitu»: zdolna do modyfikacji, podatna na wewnętrzne sugestie, reagująca na bodźce, ponieważ przy jej pomocy samoświadomy podmiot traci i odzyskuje ontologiczne zdomowienie w świecie” (A. Rydz).

Kobięcy wymiar twórczości żydowskiej poetki Kadii Mołodowskiej w okresie międzywojennym i powojennym interesuje Joannę Lisek (Uniwersytet Wrocławski). Wspomniane kryteria: kobiecość wobec męskości i zdominowanej przez męski punkt widzenia literatury w omawianym okresie; żydowskość i nieżydowskość w religijno-kulturowych i historycznych kontekstach; konieczność emigracji i możliwości adaptacji w zmieniających się warunkach polityczno-geograficznych). Uprawianie poezji oznaczało dla Mołodowskiej konstruowanie „papierowych mostów” między tymi strefami i obszarami, między rzeczywistością a tekstem jako jej (nie)pełną reprezentacją.

Mosty, parki, place, ulice oraz inne części miast jako „miejsca palimpsestowe” w przewodnikach i spacerownikach miejskich dla najmłodszych opisuje Małgorzata Chrobak (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). Wspomniane gatunki, warunkowane pieszą wędrówką, a także fundujące przechadzkę, spacer (w sensie mentalno-czytelniczym i praktycznym), stanowią współcześnie formy pośrednie między tekstem użytkowym a literackim, mają wyraźnie intermedialny, a nierzadko też interaktywny charakter. Nie tylko zawierają mapy, także wytwarzają je konceptualnie, projektują trasy w zmieniających się granicach miejskich obszarów. „Miejsca palimpsestowe” pozwalają uchwycić te zmiany w synchronicznym i diachronicznym aspekcie. Preferując „piesze doświadczenie” małych i wielkich miast, nierzadko w towarzystwie narratora-autochtona, umożliwiają odpowiedzi na pytania: „Po co komu taka uliczka i tramwaj donikąd?” (fraza ze spacerownika Pawła Beręsewicza *Warszawa. Spacer z Ciumkami*, dotycząca żydowskiej dzielnicy Warszawy), sięgające poza granice egzystencji jednego pokolenia. Omawiany przez Małgorzatę Chrobak wśród wielu innych utworów warszawski spacerownik Beręsewicza jest swoistym paratekstem wobec powieści tego autora: *Co tam u Ciumków?, Ciumkowe historie w tym jedna smutna, Wielka wyprawa Ciumków*.

Naukowo debiutuje w roczniku dwoje młodych adeptów polonistyki i absolwentów Uniwersytetu Pedagogicznego. Katarzyna Bielewicz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) w artykule *Granice cielesności w Morfinie Szczepana Twardocha* opisuje funkcjonowanie podmiotu w kręgach, jakie składają się na zakresy egzystencji głównego bohatera powieści Twardocha. Cielesność jest tutaj determinowana męskością konfrontowaną z innymi (także żoną i kochanką), jak również odnośzona do powinności wobec ojczyzny.

Polski cmentarz w Turcji odwiedził Dawid Kieres (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). Pokłosie jego obserwacji stanowi artykuł *Nagrobne inskrypcje metaforyczno-peryfrastyczne z polskiego cmentarza w Adampolu*. Autor analizuje treść i styl inskrypcji jako ostatnich narracji o zmarłym, ze względu na ich bohaterów, ale i z powodu tych, którzy pozostają ze stratą i wyrażają ją w poetycki sposób. Refleksja Dawida Kieresa dotyczy nie tylko kresu życia czy życia po śmierci, ale także enklawy

polskiej społeczności w Adampolu, obecnej tam od czasu dziewiętnastowiecznych polskich powstań narodowych.

Dział *Parateksty i komentarze* wypełniają artykuły recenzyjne i wypowiedź sprawozdawcza. Na mocne zakorzenienie rodzimych literackich opowieści grozy w kulturze magicznej wskazuje Jakub Knap w recenzji książki Rafała Nawrockiego *Próg. Intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie niesamowitej polskiego romantyzmu*. Figury romantycznej wyobraźni są przez autora powyższej publikacji odczytywane z dobrym skutkiem z perspektywy prac Marii Janion czy Gastona Bachelarda. Jakub Knap wskazuje też na pewne symplifikacje wynikające być może z niedoceny myśli Rogera Calloisa czy Tzvetana Todorova, które jednak – zdaniem oceniającego – nie decydują o całościowym pozytywnym odbiorze książki i nie umniejszają walorów naukowego wywodu.

Marcin Piątek poświęca uwagę publikacji *„Tętno pod tynkiem”*. Warszawa Mirona Białoszewskiego. Punkt widzenia podmiotu utworów Białoszewskiego jest tu różnicowany ze względu na wybór przez poszczególnych autorów monografii warszawskich i podwarszawskich miejsc jako centrów obserwacji bohatera, a potem piszącego o nim każdego z literaturoznawców. W ten sposób Warszawa jawi się jako miasto o przesuwanych granicach. Dodatkowo jej obraz zostaje wzbogacony sensualnym doświadczaniem przestrzeni.

Opowieść Anny Janko *Mała Zagłada* można uznać za przekaz intersubiektywny⁴ i podwójną symulację cudzego doświadczenia – dziedziczoną w drugim pokoleniu i literacką. Według Katarzyny Wądołny-Tatar najnowsza proza Janko wpisuje się w nurt genetyki biografii, tworzony także przez narracje Mikołaja Grynberga, Ewy Kuryluk czy Magdaleny Tulli. „Epigeneza traumy” wyraża niemożność uwolnienia się od tragicznych przeżyć rodzica, które weszły w krwiobiegi dziecka, ukształtowały go i naznaczyły. Trauma Zagłady przekroczyła granice jednej generacji.

W recenzji książki *Nie-miejsca. Teorie spacjealne we współczesnych praktykach interpretacyjnych* (red. Katarzyna Szalewska i in., Gdańsk 2014) Magdalena Roszczynialska akcentuje nośność hiperkodu przestrzennego w aktualnej refleksji kulturo- i literaturoznawczej. Autorzy artykułów recenzowanej monografii (będącej pokłosiem konferencji studencko-doktoranckiej), inspirowując się koncepcjami heterotopii oraz *non-lieux*, kierują swoją uwagę na w ten sposób wyróżnione – a z drugiej strony przecież właśnie reprezentatywne i typowe – sektory nowoczesności. W świetle ich rozpoznań takie „obszary”, jak klinika, azyl, pamięć, miasto, peryferie, przestrzenie garbologiczne i abjektalne, magistrale komunikacyjne i środki transportu, miejsca performatywizacji ciała i psyche itd., w słowniku pozbawionym parametru przestrzennego pozostałyby niewypowiedziane, a nawet niemożliwe.

W relacji z obrad konferencyjnych (*Literacko-kulturowe infantyliczacje*, Kraków 25–26 czerwca 2015) Justyny Krzysiek zawiera się holistyczne odczytanie układu i treści naukowych wystąpień, sytuujących dzieciństwo wobec dorosłości, figurę

⁴ Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.

dziecka wobec figury dorosłego. Stawiane przez referentów pytania o granice dzieciństwa, pokazywały ten czas ludzkiego życia jako punkt powtórnego czy wielokrotnego dojścia, odkrywały eskapizm dorosłych i motywy powrotu (ucieczki) do dzieciństwa / w dzieciństwo, a także sposoby estetyczno-artystycznego użycia właściwości tego stanu i jego czasoprzestrzeni w literaturze i kulturze.

Intertekstualny tytuł artykułu wstępnego (z możliwością jego parabatycznego odczytania wobec dosłowności czy alegoryczności przekazu) pozostaje niejednoznaczny. Pochwała transgresji zachowuje głęboki sens w wielu znaczeniach: dosłownym i metaforycznym, podstawowym / czystym i ironicznym, może generować ambiwalencje ocen. Przekroczeniom, naruszeniom, jako warunkom przemian i trwania kultur, powinien towarzyszyć namysł nad konsekwencjami, świadomość ciągłości i zwrotności zasady: akcja i reakcja – naruszający i naruszany, przekraczający i przekraczany. „Transgresja jako przekraczanie granicy, ale także jej uwyrażenie i zdynamizowanie niezmiennie postrzegana jest jako docieranie do tego, co źródłowe, istotowe, do fenomenu prawdy o świecie” (D. Utracka).

Katarzyna Wądolny-Tatar

Krystyna Latawiec

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Sanok i Brugia – peryferyjne miasta Mariana Pankowskiego

Twórczość Mariana Pankowskiego najczęściej bywa kwalifikowana przez krytyków jako demaskatorska wobec polskiej tradycji romantycznej. Za takim podejściem przemawia wiele argumentów, choćby ten, że pisarz sam na taki tok myślenia naprowadzał, komentując swój stosunek do romantyzmu, weryfikując narodowe widzenie historii, wyniesione z sanockiego gimnazjum i z jednego roku na krakowskiej polonistyce¹. Patriotyczna przedwojenna edukacja zaprowadziła go w szeregi ZWZ, co skutkowało aresztowaniem przez gestapo w 1942 roku i osadzeniem w Auschwitz. Jednak tego wątku biograficznego Pankowski nie eksponował poza tuż powojenną poezją, w której na wzór romantyków stawiał Bogu pytania zasadnicze i zmagał się z Jego milczeniem. Wkrótce porzucił podniosłą retorykę na rzecz prozy utrzymanej w tonie parodystycznym. Po latach wrócił do auszwickiej (oryginalna pisownia autora) tematyki, choć już na innym poziomie, nie martyrologicznym, ale egzystencjalnym, z akcentem na aspekty tabuizowane w dyskursie po-kacetowym. Pokazał zatem trudne relacje erotyczne w warunkach obozowych, pożądanie homoi heteroseksualne, które nie respektuje praw etycznych ani rozróżnień narodowościowych². A bohatera prozy *Z Auszvicu do Belsen. Przygody* wyposażył w cechy autobiograficzne, zaznaczając w tytule drogę przebytą pod hitlerowską komendą wojenną³. Wyćwiczony w mimikrze protagonista Pankowskiego wtapia się w naznaczone podrzędnością zbiorowisko galerników, błaznów i trędowatych. Może

¹ Zob. Polak w *dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia K. Ruta-Rutkowska*, posł. A. Nasiłowska, Warszawa 2000. Sporo miejsca rewizji romantycznych mitów w dziele Pankowskiego poświęciła K. Ruta-Rutkowska w książce *Dramaturgia Mariana Pankowskiego: problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001.

² Np. w sztuce *Teatrowanie nad świętym barszczem*, datowanej na rok 1967, polskie wydanie: M. Pankowski, *Teatrowanie nad świętym barszczem. Wybór utworów dramatycznych*, posłowie K. Latawiec, Kraków 1995; w opowiadaniu *Moja SS Rottenführer Johanna* opublikowanym w zbiorze *Złoto żałobne*, Koszalin 2002.

³ M. Pankowski, *Z Auszvicu do Belsen (przygody)*, „Twórczość” 1998, nr 5, s. 8–38; także wydanie osobne, Warszawa 2000.

przeżyć jedynie za cenę życiodajnego aktorstwa, włączając się w junacko maszerujący tłum jako jeden z tysięcy. W repertuarze jego ról jest też dworak i panegirysta, kiedy pisze, a właściwie przepisuje balladę Goethego dla kapo Egon. Planeta Auszvic stanowi samowystarczalną i odrutowaną rzeczywistość, w której trzeba znaleźć miejsce dla siebie. W tym punkcie interpretacja autora wymienionych wyżej „przygód” spotyka się z diagnozą Tadeusza Borowskiego. O ile jednak młody Borowski klęskę europejskiego humanizmu traktował poważnie mimo cynizmu przypisanego bohaterowi, o tyle Pankowski spogląda na rzecz z dystansu kilkudziesięciu lat, jakie minęły od „przygód” Europejczyka na kacetowym szlaku. Widzi zatem mechanikę przemocy i strachu, upodrzedzenie ofiary przez oprawcę, ale też przejawy przychylności tego drugiego wobec pierwszego. Życie w obozie nie było tylko pasmem nieszczęść, ale miało też momenty „rozluźnienia”, a wówczas napięcie ustępowało bardziej swobodnej ekspresji emocjonalnej. Po przeszło pięćdziesięciu latach wojenna przeszłość przedstawia się jak scena z figurkami odgrywającymi rolę strażnika, kapo czy więźnia, których egzystencja umieszczona została na pewien czas w ramie absurdałnej historii w jej męskim, militarnym wydaniu.

Wspominam o auszwickim wątku dlatego, że w tytule późnej prozy *Z Auszvicu do Belsen. Przygody* powrócił autor do określenia „przygody”, którym opatrzył też swój pierwszy zdecydowanie indywidualistyczny tom, mianowicie *Matuga idzie* (datowany na lata 1956–1957). Podtytuł *Przygody* w jednym i drugim przypadku wskazuje na trop gatunkowy powieści pikareskiej, a także rozwojowej, tyle że *à rebours*⁴. Doświadczenia współczesnego *picaro*, przemierzającego nieprzyjazną ziemię, czynią go obojętnym na idee, zwłaszcza te szlachetnymi intencjami podsyte. Trzeba jednak pamiętać, że taki bohater to koncept intelektualny pisarza już dojrzałego. Wydanie brukselskie *Matugi...* przypada na rok 1959, czyli czterdzieste urodziny autora. Zatem chodzi tu o spójny myślowo projekt, a nie tylko o „pożegnanie dzieciństwa i młodości”, przeprowadzone językiem ostrym, bo związanym z fizjologią miłości i ze skatologią. Zamysł demistyfikatorski narzuca się odbiorcy z całą mocą już we wstępnej mowie *Do czytelnika*, buńczucznej i zaczepnej wobec sentymentalnej antropologii *Pana Tadeusza* i łagodnego humoru *Lalki*⁵. Pankowski potraktował wymienione dzieła jak emblematy tradycji literackiej, więc wypreparował z pierwszego sielskość polskiej egzystencji, z drugiego jej drobnomieszkańską trywialność. Nie omieszkał nawiązać do ludowości i jej zniekształconej formy w wariacie socjalistycznej nowomowy. W ten sposób stworzył sobie przeciwnika, z którym będzie toczył walkę w imię Nocy i Mowy.

⁴ Zob. na ten temat K. Mojsak, „Przygody ciała” – podmiotowość i groteska w powieści „Matuga idzie” Mariana Pankowskiego, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 126–130.

⁵ Manifestem anarchizmu artystycznego była przedmowa *Do czytelnika*, [w:] *Matuga idzie. Przygody*, nakł. autora. Bruksela 1959. Wszystkie cytaty z tego utworu zaznaczać będę w tekście głównym za tym wydaniem, podając w nawiasie skrót M i numer strony. Wydanie krajowe *Matugi...*, Lublin 1983.

Rozpoczęta *Matugą* rewizja tradycji ma wymiar osobisty i antysystemowy. Z jednej strony przebija z niej resentyment, gdyż idealistycznie zorientowane symbole utraciły walor wzniosłości w zderzeniu z historią, a dobitnie wyrażona ich negacja jest tego rozczarowania dowodem. Z drugiej natomiast ostrze krytyki kieruje pisarz w stronę narodowej wersji romantyzmu jako systemu znaków konsolacyjnych, przydatnych w godzinie próby, gdyż stanowią one w taki czas podstawę poczucia wspólnoty. Zarazem jednak ograniczają jednostkę w prawie do suwerennego decydowania o własnych wyborach, gdyż te nazbyt podlegają presji wymagań natury patriotycznej. Protagonista Pankowskiego podejmuje zatem wysiłek podmiotowej emancypacji, zmierzając do ponownego nawiązania utraconej więzi ze światem przy zachowaniu pełnej świadomości wytrącenia z bezpiecznej niszy społeczno-tradycyjnej. Zamiast powtarzać jej topoty, które miałyby przywrócić utracony ład, proponuje bezpośrednie doświadczenie miejsc, zarówno tych zostawionych za sobą (rodzinny Sanok), jak i nowych, poznawanych już w Belgii. Zamiast „przepisywać” stary porządek, usiłuje sprostać *Entzauberung* (odczarowaniu), tyle że odczarowaniu nie tyle metafizycznemu co, umownie mówiąc, antropologicznemu. Dlatego nieustannie sprawdza ludzkie możliwości w zakresie Nocy, który to znak należy do kluczowych w słowniku pisarza. Niechęć do heroizmu jest pochodną rozczarowania, które stało się udziałem wielu młodych ludzi wrzuconych w wir dehumanizującego mechanizmu wojny. Gdy uznać nowoczesną *Entzauberung* za konieczny element krytyki skostniałych form przeszłości⁶, to wówczas Pankowski ze swoją deprecjacją pojęć ogólnych w rodzaju „naród”, „miłość”, „poezja” wpisuje się w nurt powojennego „naturalizmu”, behawiorystycznego w przypadku Tadeusza Borowskiego, poauschwitzkiego ascetyzmu w odniesieniu do Tadeusza Różewicza. Nie bez powodu drugi z wymienionych tak często opowiada się po stronie realizmu rozumianego jako postawa artystyczna i moralna.

Realizm w wydaniu Pankowskiego polegałby na tym, że z poziomu idei schodzi na grunt trywialnej strony egzystencji, weryfikując tym samym przydatność moralnych przed-sądów do opisu sytuacji ekstremalnych. Wydobywa jednostkę z romantyzmu jako projektu narodo-społecznego, aby przywrócić jej możliwość komunikacji z własnym ciałem⁷ w warunkach etycznego odczarowania – rozczarowania. Od radykalnie antyromantycznej deklaracji w *Matudze* rozpocznie proces zastępowania społecznego rozumienia Ja przez podmiot suwerenny, autonomiczny, zmagający się ze światem zewnętrznym, ale i negocjujący swoje w nim miejsce. Jeśli zatem potraktować twórczość Pankowskiego jako próbę konceptualizacji podmiotowej tożsamości w starciu ze zdegradowanym światem, to jego piarstwo mieści się w tym nurcie nowoczesności, który Agata Bielik-Robson uznała za

⁶ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 52–53.

⁷ O dowartościowaniu ciała jako podstawy podmiotowości i zniesieniu alienacji między podmiotem a ciałem pisze K. Mojsak, „Przygody ciała...”, s. 130–140.

inną⁸. Romantyzm jest w takim ujęciu jednym z istotnych czynników nowoczesnej świadomości, nie dającej się sprowadzić do dziedzictwa oświeceniowego racjonalizmu. W poszukiwaniu alternatywnego *ratio* mają swój udział emocje, gdyż wyrażają prawdę tego, co pojedyncze, co wymyka się presji ogólnego, a nawet pozostaje ekscentryczne, jak to się często dzieje w omawianej prozie. Sytuując Pankowskiego w nurcie romantycznych rewizji, chcę zwrócić uwagę na to, jak jego podmiot wymyka się konieczności, jak jego życie duchowe przechodzi w sferę możliwego, czyli kreowania siebie jako jednostki unikatowej⁹. Nie ma ona już wsparcia w wartościach wspólnotowych, gdyż je ostentacyjnie porzuca, szukając w zamian ekspresji radykalnie indywidualistycznej. Na ile ta strategia okaże się fortunna, można będzie wywnioskować po analizie fragmentów utworów. W praktyce artystycznej manifestuje pisarz zwrot ku wątkom peryferyjnym, gdyż w nich może jeszcze odnaleźć miejsca i zdarzenia osobliwe, a zniwelowane przez główne nurty kultury, zarówno w jej wydaniu dawnym (paradygmat romantyczny), jak i współczesnym (paradygmat nowoczesny).

Rodziny Sanok, widziany w latach 50. XX wieku z emigracyjnego oddalenia, był dla bohatera naturalnym środowiskiem jego młodzieńczych wtajemniczeń w dziedzinę Nocy, jak często określa Pankowski sferę ukrytą pod wierzchnią warstwą kultury. Nie interesuje go aktualna problematyka¹⁰, gdyż miasto i jego okolice są częścią zamysłu artystycznego związanego z bohaterem. Chodzi mianowicie o pokazanie go w otoczeniu usymbolizowanym na wzór niezwyklej krainy pierwszych wzruszeń, jak też wobec miasta z historycznej baśni. W tle są więc ślady minionej świetności Sanoka – tatarska podkowa czy kula naznaczona szlachecką koroną, ale dziś to już tylko marginalia, a warowny niegdyś gród to tylko „gródek na szkarpie”. Również topografia została sprowadzona do kilku zaledwie rysów charakterystycznych dla tego miejsca, jak wzgórze, na którym osadzono grodzisko, w dole rzeka wzbierająca na wiosnę. Natomiast z miejskiej zabudowy pochodzą: Rynek, wieża parafialnego kościoła, przykasztorne schody, bożnica, wystawa sklepu muzycznego Salima Salika, hala „Sokoła”, winiarnia Gleichera, apteka, sklep kolonialny Szymona Epsztajna. Z mimochodem rzucanych wzmianek wyłania się obraz międzywojennego miasta, statycznego i statecznego, gdzie życie toczy się wolno, znaczone rytmem kupieckich zajęć mieszczan, przerywanych co sześć dni przez odświętne paradowanie: „panie osłonięte kwiatem parasolek, panowie z gołą głową [...]”. Szli do lasu, szli w cień pachnący niewidzialnymi prawdziwkami, zostawiwszy na brzegu kałamارza

⁸ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

⁹ O „ucieczce od konieczności” pisze A. Bielik-Robson, tamże, s. 25.

¹⁰ Pankowski nie podejmuje w *Matudze...* tematu socrealistycznego poza ironicznym zdaniem w przedmowie: „Co mnie obchodzi klasowy smutek późnopańszczyźnianego żurawia?” Natomiast oglądana przez bohatera w sylwestrowo-noworoczny wieczór sztuka *Czerwona sól* (już na obczyźnie) jest raczej alegorią przemocy państwowej w ogóle, więc trudno ją odnieść wyłącznie do komunizmu. Tymczasem stalinizm zaznaczył się dość mocno w Sanoku. Zob. A. Brygidyn, *Sanok między wojną a stanem wojennym*, Krosno 1999, s. 29–41.

aplikanckie pióro i zapuściwszy żaluzje sklepu z galanterią” (M, s. 39). Zwolniony rytm tej frazy koresponduje ze spokojem niedzielnej przechadzki. Kulturalny spacer mieszczan w stronę natury to swoista scenka rodzajowa rodem z ilustrowanego podręcznika miejskich obyczajów, tutaj unaocznia dawny *modus vivendi*, dziś już zdecydowanie archaiczny. Ale i dla bohatera jest to już tylko ładnie obramowany obrazek, konwenans towarzyski, któremu stara się wymknąć, wybierając miejskie obrzeża. Niemniej jednak elementy sanockiej topografii będzie pisarz przywoływał w późnej prozie, wymieniając często wieżę franciszkanów czy gmach „Sokoła”, do którego prowadzono dzieci na spotkanie ze św. Mikołajem.

Nienazwany przez Pankowskiego wprost Sanok wykazuje dość typowe cechy miasta na peryferiach, nie tylko zresztą historii jagiellońskiej¹¹. Położony na etnicznym pograniczu był obok Jaślisk i Bukowska tzw. polską wyspą językową, otoczoną przez ludność ukraińską. Splątanie historii i losów prywatnych pokazał Pankowski w *Powrocie białych nietoperzy*¹², quasi-kresowym romansie, w którym tylko letnia aura zachowuje związek z romansową konwencją. Z wyobrażenia o wspólnocie narodów nie pozostało nic wartościowego, jedynie wzajemne urazy i tropienie win. Zatem i wobec kresowej Arkadii zajął pisarz stanowisko zgoła odmienne od dość charakterystycznego dla emigrantów idealizowania tamtej przestrzeni. Po dygresji odnośnie okolic Sanoka wracam do obrazu tego miasta w *Matudze... Zamieszkiwała* je także społeczność żydowska, co pisarz odnotował, kładąc nacisk na spotkanie bohatera z obcością, która z trudem jest przezeń osławiana. Matugą powoduje lęk przed innym, uprzedzenie dyktowane przez stereotyp, ale zarazem pociąga go egzotyka mowy i rytuał żydowskiego święta. W mizernej scenerii pozbijanych z desek ganków, wśród domków posklepanych z blach i paczek celebrowany jest moment przejścia, oswobodzenia z domu niewoli. Co prawda nad tym obyczajem zawisła już gęsta burza, ale rytualni biesiadnicy są jeszcze nieświadomi nadchodzącej nocy eksterminacji. Gardłowa mowa uroczystego języka modlitw wzmacnia wrażenie niesamowitego (*unheimlich*), jakże różnego od dobrze znanej liturgii katolickiej. Pachnące kadzidłem wnętrze kościoła daje wytchnienie od naporu ciemnych emocji, ale nie uwalnia od napięcia związanego ze śmiercią i płcią. Bezpośrednie zetknięcie z nimi obiera odcisnie ślad na tryskającym młodzieńczą energią chłopcu, który ponad refleksję przekładał buszowanie w nadrzecznych zaroślach czy wyprawę na dno pobliskiego jaru. Wszak Sanok Pankowskiego to miejska wyspa otoczona zielenią wzgórz, leśnym zboczem, rzeką połyskującą srebrem ryb. Nierzadko pojawia się w polu widzenia chłopska furmanka czy poganiacz krów. Jednak nie chodzi tu o sentymentalne wspomnienie „kraju lat dziecińczych” w jego rustykalnym

¹¹ Sanok włączył do Królestwa Polskiego Kazimierz Wielki, pozostawał też pod opieką korony węgierskiej. Tutaj w 1417 odbył się ślub Władysława Jagiełły z Elżbietą Granowską (trzecią żoną), tutaj na zamku mieszkała przez jakiś czas Zofia Holszańska (Sońka), później czwarta żona Jagiełły. Bywała w Sanoku Bona Sforza. Mieszkała tu królowa węgierska Izabela (XVI wiek).

¹² M. Pankowski, *Powrót białych nietoperzy*, Londyn 1991.

wydaniu. Z takim na modłę Mickiewicza widzeniem swojskiej Arkadii polemizuje Pankowski od pierwszych stron swej prozy eksperymentalnej. Również cytowany wyżej niedzielny spacer mieszczan odsyła do sceny grzybobrania w dziele wieszcz. Towarzyskie rytuały sprawiają, że istnienie jest stabilne, ale zarazem wyzute z niepokoju, jaki staje się udziałem jednostki wyłączonej z grupy. Natura uładzona ludzką ręką koresponduje ze spowolnioną małomiasteczkową egzystencją, co daje wrażenie porządku, tyle że za cenę oddalenia od żywiołu życia, mówiąc za Bergsonem, od *élan vital*.

Sielankowa konceptualizacja natury, tak charakterystyczna najpierw dla obyczajowości szlacheckiej, później przejęta przez mieszczan, obca jest plebejskiemu w emocjonalnych odruchach Matudze. Dusza czująca (*die fühlende Seele*) ucieka przed tego typu uogólnieniem w bezpośrednie doświadczenie grozy i piękna przyrody. W jej obrębie mieszczą się zarówno śmierć jak i seks, poddane porządkującej i zarazem niwelującej pracy kulturowych paradygmatów. Jednak nie o proste przeciwstawienie dwu pojęć (natura – kultura) tutaj chodzi, ale o przejście od idealizujących konceptów w rodzaju „rodzima Arkadia” do ekspresji angażującej bohatera cieleśnie. Przykładowo, nie wystarczy chrześcijańskie współczucie czy psychologicznie motywowana empatia, żeby wyrazić zagładę sanockich Żydów. Potrzebne jest odczucie strachu na własnej skórze, jak to przytrafia się Matudze na czarnej ulicy, gdy napiera nań szereg imion (Mojsze, Szyje, Rifka, Chaim itd.), ludzkich głów, sylwetek, co tworzą pochód ku śmierci¹³. A gdy uciekał przed tym naporem ucieleśnionej pamięci, ujrzał przez ramię, jak z ciemnych orbit głów „zaczął sypać się popiół” (M, s. 29). Ta fraza to metonimia zagłady, a bruk sanockiej ulicy na prawach *pars pro toto* unaocznia drogę do śmierci prowadzącą. Nie bez znaczenia jest, że to właśnie odrębność, czyli mowa twarda, „wywlekała ich z klitek”, „wydzierała przemocą z sionek i piwnicznych izb” (M, s. 26). Zatem wierność tradycji obróciła się przeciw jej wyznawcom, gdyż wyodrębniła ich w wyglądzie i języku, co ułatwiło prześladowcom zadanie. Podobną refleksję znajdujemy w *Austerii* Juliana Strykowskiego, której akcja osadzona jest wprawdzie na początku pierwszej wojny światowej, ale jako uniwersalizująca metafora odnosi się również do zagłady Żydów galicyjskich.

Pomiędzy trzema religijnymi wzorcami sytuuje Pankowski bohatera – żydowskim świętem Paschy, katolickimi Kościołem i swoistym panteizmem, czyli osobistym kultem natury. W ograniczonej scenerii niedużego miasta toczą się rytuały pierwszej i drugiej religii, patriarchalnego judaizmu z ojcem rodu w centrum celebracji, jak też kościelnej łaciny i maryjnych modlitw (*Zdrowaś Mario, Litania loretańska*). Na marginesie dodam, że w utworach tego pisarza postać Maryi i związany

¹³ Nadmienię, że podobne wyliczenie zastosował pisarz ponownie, wymieniając imiona żydowskich koleżanek i kolegów ze szkolnych czasów sanockich. Nazwał to „czarną wyliczanką”, spisaną na „brzozowej korze”. Dodał komentarz, który pobrzmiewa jednak dość częstym współcześnie oskarżaniem papieżstwa o obojętność: „Tylko ja wiem, że w tamtych uwięzionych latach Stwórca bawił na wczasach w kraju, *wo die Zitronen blühen*, i pasjanse układał w ogrodach Castel Gandolfo”. M. Pankowski, *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, Warszawa 2008, s. 6–8.

z nią kult odgrywają istotną rolę nie tylko jako cytat polskiego typu obrzędowości, ale również jako dowód na obecność w nim pierwiastka żeńskiego, który niejako równoważy patriarchalny model obowiązującej doktryny. Jeśli idzie o judaizm i katolicyzm, to nie ma tu prostego przeciwstawienia. Matugę pociąga wypełnione uroczystymi formułami święto żydowskie, jednak schronienia przed niepokojami młodości szuka w kościele, tyle że tu brakuje mu doznania tajemnicy. Msza toczy się wartko, łacina jest mrużana, wyłącana jedynie w zakończeniach zdań, co czyni obrzęd mocno zrutyinizowanym, niejako letnim w odczuciu. Dlatego bohater będzie wykraczał poza regularne linie Rynku, poza ład liturgicznej łaciny i litanijny porządek wyliczeń w stronę tego, co nieoswojone, zaledwie przeczuwane, niemalże instynktowne.

Powodowany chęcią uzyskania jednostkowej autonomii Matuga w przygodach ciała konstytuuje swą podmiotową świadomość, wyostrzoną przez zintensyfikowanie zmysłowej percepcji. Używa w tym celu rekwizytu z kręgu natury i religii razem, mianowicie ryby, który to motyw przewija się kilkakrotnie we fragmentach związanych tematycznie z rodzinną okolicą, co skądinąd uzasadnione jest przez realia topograficzne Sanoka, miasta nad rzeką, otoczonego bujną zielenią. Jednak realia te służą czemuś więcej niż tylko kreśleniu tzw. tła zdarzeń, stają się bowiem aktywnym czynnikiem procesu wtajemniczenia bohatera w okrucieństwo. Zwłaszcza w rozdziale *Święty Jan* wariacje na temat ryb przybierają formę fizycznego kontaktu z ławicą brodzącego w rzece Matugi. Bohater wsłuchuje się w tętno istot schowanych pod kamieniami. Ograniczane przez skalny krąg ryby – więźniowie pędzą na oślep i wpadają w ludzką rękę, która pochwyty głowę jednej z nich. Precyzyjny opis miażdżenia koronkowych oskrzeli, zabijania pulsującego życia to symboliczna scena walki, jaka nieustannie toczy się na tym „najlepszym ze światów”. Nie stanowi on przyjaznej i swojskiej krainy łagodności, ale naznaczony jest piętnem nieusuwalnego napięcia między Ja świadomym a pierwotnymi impulsami natury. Zatem poznanie nie przebiega tutaj powoli i systematycznie, lecz jest rodzajem freudowskiego zanurzenia w ciemną sferę w akcie użycia siły wobec istoty podrzędniejszej. Z tego mrocznego doświadczenia Matuga wyjdzie na światło dnia, jak wyszedł z rzecznych zarośli na domy i ogródki miasteczka, na gościniec, na którym czasem „jakiś kamień wybijał się na powierzchnię, nie tyle żeby zawadzić, ile żeby powiedzieć, że jest” (M, s. 33). I nie chodzi tu tylko o udział empirii w procesie edukacji, lecz o rozpoznanie zasady egzystencji naznaczonej niewygodą, skoro to, co jest, może ranić.

W czas uporządkowany kalendarzem liturgicznym (Pascha, Święty Jan, Zielone Świątki) wpisuje Pankowski próby inicjacyjne Matugi – w obcość, okrucieństwo i seks. Sprawuje nad nimi swoistą liturgię złożoną z gestów, jak ten wyżej opisany, z ruchu ku obrzeżom, z nazywania rzeczy i zjawisk wprost, na granicy naturalistycznej ekspresji. Tak jednak deformuje obraz czy też odwraca poznawczy schemat, żeby uzyskać efekt dziwności, żeby wywieść swojego bohatera poza granice obwarowane społeczną normą, a tym samym skłonić go do podjęcia ryzyka ujawnienia drzemiących w nim impulsów. Zdarza się, że pisarz włącza siebie w proces

odzierania człowieka z szat kultury, jak w napisanym w 1989 roku *Scenariuszu martwego dzieciństwa*¹⁴. Zamieszczony na początku tomu, przygotowanego na siedemdziesiąte urodziny autora przez środowisko sanockie, „scenariusz” ten zaskakuje niekonwencjonalnym potraktowaniem osobistego wspomnienia. Kreśli mianowicie Pankowski znany mu z młodości obyczaj zrzucania z wieży kościoła kukły Judasza w tygodniu pasyjnym. Wraca zatem do bolesnego wątku swej sanockiej przeszłości, porzucając po raz kolejny sentymentalny wzór młodzieńczych lat. Folklorystyczny niegdyś zwyczaj „judaszy” nabiera złowrogiej wymowy, gdy wziąć pod uwagę wojenny los Żydów. Tym bardziej trzeba docenić zamysł autora, aby upublicznić nieprzyjemny epizod i to w tomie poświęconym jego jubileuszowi. Pozostawia za sobą „martwe dzieciństwo”, niechętny mitologizowaniu rodzinnego miasta w duchu wspominkowo-rocznicowym. Jest konsekwentny w podtrzymywaniu dystansu wobec wszelkich przejawów idealizacji, co zadeklarował we wcześniejszej o trzydziści lat *Matudze...* Jej bohater też wychodził z miasta, gdy węszył za śladami Erosa i ulegał jego sile na dnie jamy wymoszczonej tatarakiem. Z tym, że u Pankowskiego to mężczyzna jest przedmiotem pożądania i seksualnej ekspansji ze strony dziewczyny, nazwanej z wiejska dziewczuchą. Akt miłosny przebiega gwałtownie, kondensując siłę instynktu i piękno otaczającej natury. Nie wyzwala ani nie zniewala, gdyż jest częścią doświadczenia spoza porządku kultury, uprzedniego wobec niej i do pewnego tylko stopnia kontrolowanego społecznie.

Z powodu destabilizującego anarchizmu można uczynić Pankowskiemu zarzut, że nieustannie wywołuje on „burzę w szklance wody”. Ale i docenić tę strategię artystyczną z uwagi na jej wartość demaskatorską wobec romantycznych i narodowych mitów. Warto jednak podkreślić, że dla narratora Matuga to swego rodzaju obiekt badawczy, eksponat z czasów minionych, gdy dominował małomiasteczkowy styl życia, a eksces rozgrywał się na obrzeżach lub poza przestrzenią wyznaczoną przez wieże kościołów i domy z ogródkami. Uzgadnianie relacji ze światem przebiegało według wzorów konwencjonalnych, jak miłość idealna czy pierwsza miłość, podczas gdy rzeczywiste poznanie było trudne, bolesne, angażujące przede wszystkim ciało, jak dowodzi tego przykład Matugi. Nie zrywa on więzi społecznych, ale i nie chce im bezrefleksyjnie podlegać, stąd ta jego podróż w głąb ku temu, co ciemne, niesamowite w nim samym. Wytracony z bezpiecznej ramy wspólnotowego rytuału pozostaje samotny na ścieżkach inicjacyjnych. I w tym sensie Pankowski kwestionuje przydatność matryc kulturowych dla potrzeb jednostkowej emancypacji. W procesie dochodzenia do samoświadomości, nie tyle duchowej, bo tu kultura dostarcza poręcznych wzorów, co tej fizycznej, bohater musi radzić sobie sam, stąpając po niepewnym gruncie. Skoro pisarz przesuwa akcent w stronę erotyki, to zaznacza, że właśnie w tej dziedzinie zawodzi uładowana ekspresja. Zniekształca bowiem obraz ciała, wpisując je w wysublimowane, choć mało przekonujące reprezentacje. Dla odreagowania tego estetycznego zafałszowania rzuca się zatem Pankowski w żywioł

¹⁴ M. Pankowski, *Scenariusz martwego dzieciństwa*, [w:] *Pisarska rozróbka. W 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*, red. S. Barć, T. Korzeniowski, B. Przystasz, Sanok 1990.

narracji eksponującej gwałtowne emocje i nieopanowane pożądanie. Można dyskutować, czy osiąga zamierzony efekt wytrącenia czytelnika z bezpiecznej niszy letnich uczuć. Niewykluczone, że po jakimś czasie mężczy nadwyżką dwuznaczności tam, gdzie rzeczy nie wydają się aż tak skomplikowane, a raczej komplementarne.

Nie traci pisarz z pola widzenia ekscesu obyczajowego nawet w późnej prozie, gdy krąży wokół starości i śmierci. Tak jest w tomie *Putto*¹⁵, osnutym na schemacie detektywistycznego śledztwa, które prowadzi dystyngowany profesor z Brukseli. Zainteresowanie dla kunsztownych przedmiotów zawiedzie go do Brugii opisanej tak, jakby była miniaturowym starym sztychem, więc domy w niej piętrowe, a w oknach witrażyki (P, s. 27). Tytułem dygresji dodam, że dość podobny pomysł estetyzacji flamandzkiego miasta, niegdyś znaczącego na mapie handlowej Europy, dziś peryferyjnego, mieli twórcy filmu sprzed kilku lat *Najpierw strzelaj, potem zwiedzaj*¹⁶. Pokazali je mianowicie jak nobliwe, ale martwe dzieło sztuki, swego rodzaju makietę ilustrującą średniowieczną architekturę, w obrębie której toczy się współczesna akcja kryminalna. Być może ta analogia, przypadkowa zresztą, między literaturą a filmem wynika z tego, że postmodernistyczna kultura często operuje zestawieniem omszałej dawności z aktualiami. Zatem w wersji Pankowskiego antykwariat ze starociami mieści się we wnętrzu starej kamienicy. To miejsce jednoczy kolekcjonerów, wyrafinowanych estetów i zarazem pedofilów. Tropiąc ślady narrator odkrywa, że grupę „przyjaciół dzieci” tworzą szanowani obywatele, jest wśród nich prokurator i ksiądz profesor¹⁷. Określenie ich mianem „przyjaciół dzieci” nie sugeruje ironii, jak by się na pierwszy rzut oka wydawało. Oni istotnie na rzecz dzieci działają, pierwszy w organizacji charytatywnej, drugi pisząc dzieło o miłości do dzieciąt w nauce Jezusa. W miarę rozwoju opowieści i po kilku wizytach w Brugii narrator rekonstruuje sieć dyskretnych powiązań łączących kulturalnych panów, których wizerunek mocno odbiega od potocznego wyobrażenia pedofila. Ciekawsze od quasi-sensacyjnej fabuły wydaje się snuć podejrzeń odnośnie ukrytych przyczyn zmysłowej fascynacji dzieckiem, jak też opatrzenie znakiem zapytania przysłowiowej niemal niewinności dzieciąt. Nie bez znaczenia jest też to, iż wykorzystanie seksualne dzieci może odbywać się za cichą zgodą ich rodziców, którzy czerpią z tego korzyści materialne. Jednak każde wnikliwsze dociekanie zjawiska napotyka na mechanizm obronny naszej świadomości, która preferuje wysublimowane formy naturalnych odruchów, jak choćby podziw dla kształtnego w barokowych krągłościach

¹⁵ M. Pankowski, *Putto*, Poznań 1994. Cytaty tego utworu za tym wydaniem będą zaznaczać w tekście głównym, podając skrót P i numer strony.

¹⁶ *Najpierw strzelaj, potem zwiedzaj*, scenariusz i reżyseria Martin McDonagh, USA, Wielka Brytania 2008.

¹⁷ Autor w rozmowie ze mną twierdził, że podstawę jego opowieści stanowiły doniesienia prasowe, które uważnie śledził w belgijskiej prasie na początku lat 90. XX wieku, skoro wtedy *Putto* było pisane. Ujawnione później przypadki pedofilii potwierdziły przypuszczenia pisarza. Wśród nich była i ta, która dotyczyła biskupa Brugii Rogera Vangheluwe. Przez wiele lat wykorzystywał on seksualnie młodego krewnego. Podał się do dymisji i zamieszkał we flamandzkim klasztorze.

aniołka z kościelnych wnętrz. Putto to wariant antycznego amorka, więc uosobienie nieco może frywolnej, ale jednak niewinności. Na ile jednak zachwyta dlań jest wolny od niezdrowej fascynacji dziecięcym ciałem? Pankowski zdaje się nie ufać czysto estetycznej emocji. Zauważa w niej coś dwuznacznego, zwłaszcza gdy podziw jest udziałem wyrafinowanych kolekcjonerów sztuki. Naturalny odruch rodzicielski w ich praktykach nabiera cech lubieżnych, tak że nie sposób oddzielić badania wartości przedmiotu dotykiem rąk od zmysłowej intencji ukrytej pod pozorem zaangażowania estetycznego, gdy idzie o ciało żywej istoty.

Brugia stanowi teatralną scenerię dla kamuflowanych gestów pożądania, gdyż sama jest niczym skład antykwarycznych przedmiotów. Flamandzka Wenecja nie przypomina atrakcyjnej fotografii z turystycznej reklamy, ale wydaje się cmentarzyskiem mebli, splotem poszarzałych ulic, bramą ciemności przetykaną promieniami „jak chmurne niebios siedemnastowiecznego sztychu z archaniołem Gabrielem” (P, s. 46). Zapuszczając się w jej ulice i wnętrza można poczuć woń staroci, dotknąć dębowych schodów, ale i natknąć się na odór rozkładu. Narrator obramowuje scenki niczym rysunki ze zbiorów o podejrzanym proveniencji. I tak fascynację pedofilską ujmuje w obrazek rodzajowy: mężczyzna po monarszemu rozwalony, przed nim klęczy chłopczyk, na stoliku pierniki i czekolada. Twarz męska „promieniująca i wpięklowizęta” (P, s. 47). Nawet jeśli to tylko fantazmat wysnuty przez narratora z klimatu starych, zmurszałych wnętrz, to niepokoi tym mocniej, że odnosi się do ludzi w innych życiowych sytuacjach całkiem zwyczajnych, w naturalny sposób uprzejmych i towarzyskich. Dociekanie motywacji ich postępów na nic się zda, skoro ciało i jego skłonności wyłączają oni spod osądu moralnego, preferując w zamian przyjemność, własną i dziecka, jak mają w zwyczaju objaśniać tę relację wzajemności.

Martwa natura, z której słynie szkoła flamandzka, w Brugii ostatniej dekady XX wieku to już tylko cmentarzysko rzeczy. Obraz ten sugeruje, jak się wydaje, kryzys stabilnej mieszczańskiej formy egzystencji. Porzucone sprzęty mogą jeszcze wywołać skojarzenia z minioną świetnością, ale to tylko „szkielety tamtego życia” (P, s. 47). Melancholia przenika do literackiego wyobrażenia miasta, które jest zaledwie reminiscencją wspaniałej przeszłości¹⁸, powracającej momentalnie, gdy oko zarejestruje szczegół architektoniczny przywodzący na myśl dawny splendor miejsca, zarówno ten świecko-kupiecki jak i sakralny. Jeden i drugi mocno wyblakły, pozbawiony żywej treści, choć jeszcze od czasu do czasu prześwituje spoza starzyzny refleks minionego blasku. Jednak przedmioty niegdyś intensywnie obecne w domu czy kościele, teraz nieuchronnie przechodzą do kategorii czysto estetycznych rekwizytów, jak tytułowe putto sprowadzone z barokowej niebiańskości do roli dwuznacznego chłopczyka o kształtach prowokujących do czułego gestu.

¹⁸ Brugia (nider. Brugge, fr. Bruges) – to kolebka europejskiego kapitalizmu, tu w 1309 powstała giełda; to miejsce krzyżowania się kultur (w XV wieku siedziba dworu księcia Burgundii), jak też powstania oryginalnej szkoły malarskiej (flamandzkiej); z czasem traci znaczenie na rzecz Antwerpii.

Bruges-la-Morte (Brugia Martwa), tak określano już w XVIII wieku mocno zubożałą Brugię. Peryferyjna, położona z dala od centrum polityki i mód wszelakich, nie przestaje pociągać właśnie swoim oddaleniem. Nie bez znaczenia dla pisarza poszukującego osobliwości jest też to, że w Brugii znajdował się konwent beginek, po którym zachowały się w mieście zabudowania inspirujące do snucia opowieści o niepokornych kobietach. W prozie Pankowskiego ich ruch został przypomniany pośrednio przez motyw odnalezionej starej stuły, podarowanej niegdyś przez parafian diakonisse Annie Matyldzie. Wokół tego liturgicznego przedmiotu osnuł pisarz narrację na temat nieortodoksyjnej religijności, praktykowanej w Niderlandach sześć wieków temu. Warto przypomnieć, że ruch beginek (i begardów, choć ci nie dorównali znaczeniem żeńskim zgromadzeniom) zrodził się na terenach dzisiejszej Belgii i Holandii w XII wieku, rozprzestrzenił na Niemcy i dzisiaj polskie Dolny Śląsk i Pomorze. Grupy pobożnych kobiet tworzyły wspólnoty przypominające zgromadzenia, ale bez klasztornej klauzury i ślubów zakonnych. Obowiązywało jedynie przyrzeczenie na czas przynależności do grupy. Kobiety pracowały „w świecie”, a na noc wracały do beginażu. Beginki były oddolną reakcją o podłożu ewangelicznym na ówczesne deformacje moralne wśród kleru. Nie miały jednolitej struktury ani doktryny, jednak oddziaływały na życie duchowe, zwłaszcza kobiet nisko urodzonych, co nieraz służyło za argument na rzecz tezy, że utorowały drogę sufrażystkom. Niemniej jednak wiele z nich pozostawało na obrzeżach głównego nurtu Kościoła, a tymi, które popadły w herezję, zajęła się inkwizycja. Z akt procesowych tejże wywnioskowano, jaki charakter miała wiara beginek, jak też o bliskiej im panteistycznej mystyce. W przekonaniach wyznawanych przez kobiety z beginaży zniknęła różnica między przebóstwioną duszą beginiki i boską naturą Chrystusa, co niewątpliwie oddalało je od ortodoksji¹⁹.

U Pankowskiego wątek beginek łączy się z ich heretyckim tropem w historii, stąd przypuszczenie, że odnaleziona w brugijskiej kamienicy stuła należała do diakonisy i była elementem liturgicznym podczas „dzikich” mszy. Z tej wariacji tematycznej wynika następna, mianowicie swoista wizja mistycznego ciała kobiety, która przez dziewięć miesięcy „czuwa nad transmutacją słowa miłości w człowieka wolnej woli” (P, s. 81). Tajemnicę sytuuje zatem pisarz po stronie natury z jej możliwościami pomnażania życia. Dlatego kwestionuje manichejską deprecjację materii, zwłaszcza ludzkiej cielesności, skłaniając się do uznania pierwiastka boskiego w procesach witalnych, choć zarazem ma świadomość ich moralnej ambiwalencji. Z jednej strony tworzą one kontinuum życia, z drugiej natomiast stanowią siłę wywrotową względem ładu naszczepionego na biologii przez kulturę. Nie bez przyczyny postać sanockiego Poptia przychodzi narratorowi na myśl w momentach, gdy rejestruje gwałtowne załamanie tegoż ładu. W *Matudze* tęgi Poptiu, zarysowany

¹⁹ Beginki potępiono na soborze w Vienne (1311–1312), jednak nie egzekwowano dekretu stanowczo, gdyż ruch nie był jednolity w kwestii ortodoksji. Prawowierne begináže, aby uniknąć oskarżeń, przyłączyły się do regularnych zakonów, zachowując początkowo autonomię. Więcej na ten temat: J. Pieniek, *Beginki*, katolik.pl

groteskową kreską (ogromny łeb, siwa szczerć, capia gęba), udziela młodemu bohaterowi lekcji wyprowadzania z ciała robaków. Jest tutejszym, czyli małomiasteczkowym „znachorem”, gawędziarzem obłąskawiającym sardonicznym śmiechem ciemną stronę życia. W *Rudolfie* z 1978 roku Poptiu pojawia się w opowieści Matuli o erotycznej przygodzie sąsiadki. W tej mikronarracji „stary wariat z capim łbem” okazał się uosobieniem seksualnej jurności²⁰. Natomiast narrator *Putta* przypomina sobie sanockiego oryginała w brugijskim labiryncie szacownych budowli zalatujących odorem rozkładającego się próchna. „Wznieść tę zmurszelinę – komentuje pisarz – to od gwiazd się rozjarzy” (P, s. 47).

Skłonność Mariana Pankowskiego do eksplorowania tematów peryferyjnych jest pochodną jego anarchizującej strategii twórczej. Wypracował ją w agonicznym starciu z zamkniętym systemem znaków, zwłaszcza tych, którymi opatrzone są w polskiej tradycji: bukoliczna ojczyzna, heroiczna młodość, płęć podporządkowana duchowi. Wiedziony potrzebą oryginalności nieustannie destabilizuje przypisany tym metaforom sens, jakby chciał udowodnić, że możliwa jest też egzystencja ekscentryczna, przeżywana poza głównym nurtem zbiorowych uniesień i przekonań. Dlatego z takim upodobaniem sięga po motywy marginalne, manifestując indywidualizm, a właściwie subiektywizując podmiot do tego stopnia, że trudno go związać na stałe z jakimkolwiek stanowiskiem etycznym czy epistemologicznym. We wcześniejszej prozie był pisarz bardziej wyrazisty, bo za przeciwnika brał uspołeczniony romantyzm, z którego zamierzył wywieść swojego bohatera, jak się zdaje z dobrym skutkiem. W późniejszej, choćby w omawianym tu tomie *Putto*, nie rzuca wyzwania mieszczańskiej stabilności, bo ta na jego oczach uległa osłabieniu, przedzając się w hedonistyczny styl życia. Zresztą podmycie mocnego systemu zwykle skutkuje powstaniem enklaw kultuwujących ustalone w ich obrębie prawa, jak to się zdarzyło niegdyś w środowisku beginiek, a współcześnie w kaście pedofilskiej. Z tą oczywiście różnicą, że te pierwsze wniosły ożywczy ton w przeżywanie religijności, podczas gdy drugi przykład dowodzi wyjąłowania z uczuć tego rodzaju. Niezależnie od tego, czy poddaje oglądowi temat rodzimy (sanocki), czy brugijski, za każdym razem wyprowadza pisarz czytelnika z przestrzeni przytulnej i swojskiej (*heimlich*) w stronę tego, co budzi niepokój, co niesamowite (*unheimlich*). Konfrontuje podmiotowe Ja z brakiem uprzedniego względem natury porządku, a więc nakłada na jednostkę obowiązek rozeznania w mechanice emocjonalnych i seksualnych odruchów, które jednak samą naturą nie można usprawiedliwić. Za sprawą tej nieprzyjemnej wiedzy o nas samych pozostajemy w dyskomforcie moralnym, gdyż nie potrafimy uznać żadnej oferty za trwałą, a jedynie za możliwą do wynegocjowania w odczarowanym z iluzorycznej pewności świecie. I właśnie ta sytuacja jest stałym elementem nowoczesnej kondycji, wcale nie negatywnym, gdyż pełni funkcję formacyjną w romantycznym z ducha procesie kształtowania pełnej świadomości. Ta bowiem zyskuje poszczególnosc, gdy zmierzy się z dziwnością i obcością w niej samej, a nie gdy machinalnie im zaprzeczy, aby podtrzymać spójność zbiorowych

²⁰ M. Pankowski, *Rudolf*, Warszawa 1984, s. 84–85.

przekonań, które co prawda dają poczucie sensu, ale niwelują potrzebę indywidualnej ekspresji. Tymczasem dla romantyków, zwłaszcza brytyjskich, świadomość była „zasadą ekspresyjną i twórczą, dodającą do danych zmysłowych element im obcy: sens, życie, afekt, magiczny czar, *colouring*, który rysuje tęczę na nocnym niebie powszechnego odczarowania albo tchnie wigor w uniwersum śmierci”²¹.

Pierwodruk: *Małe miasta. Studia i szkice humanistyczne*, pod red. J. Pacuły i L. Romaniszyn-Ziomek, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2012

Sanok and Brugge – the peripheral towns of Marian Pankowski

Abstract

The article presents an analysis of two urban images pictured in Marian Pankowski's prose. His home town, Sanok, being the town of his youth, is shown in his experimental novel *Matuga idzie* (Here comes Matuga) dating to 1956-57, while the medieval Brugge is presented in *Putto*, written in 1994. The former is the place of the writer's initiation in the nature and sexuality, while the latter, with its architecture, brings to mind the old painters' engravings and thus shows as a product of high culture. The writer does not aim at a realistic reconstruction of space, but treats it as a pretext to argue with the fossilized forms which limit the subjective expression of an individual. In the first novel mentioned, he revises the Romantic sense of national community, while in the Belgian novel he discloses the appearances of the bourgeois world order. In both cases the writer surfaces the hidden complexes by reaching to the sphere of the Night, as he calls this subcutaneous world. He explores peripheral topics and moves beyond the ordered urban landscape towards the phenomena difficult to rationalize. He confronts the subjective "self" with the disenchanting post-War world. He triggers a clash between the youthful idealism and the difficult knowledge elicited from the political history lesson and from the observation of contemporary social behaviours. He is inclined to adopt the subjectivist perspective and manifests individualism and eccentricity. He questions the fossilized beliefs in the name of the truth of body and senses. Owing to this, he gains distance towards the mainstream of Polish Romanticism. However, he remains a follower of the Romantic project of consciousness regarded as the expressive and creative principle. He demonstrates it when he deprives the well-known topoi of the "family Arcadia" or the "idyllic childhood" of their aura of familiarity. He leads his hero out of cosy places to throw him against what is alien, unbelievable, or perverse. The accompanying feeling is that of ethic and cognitive uncertainty: an integral element of the human condition. This pessimistic interpretation is not a negative conclusion with respect to this writer. If critical thinking is believed to shape individual separateness, then Pankowski's prose is evidence of individualistic inventiveness, rooted in the Romantic spirit. In an artistic strategy designed so, the urban images are a projection of the subjective "self", which respects their material reality, but at the same time inscribes in them its own emotions.

Key words: peripheral topics, urban images, subjective expression, eccentricity, Polish Romanticism

²¹ A. Bielik-Robson, *Duch powierchni...*, s. 147.

Krystyna Latawiec

doktor habilitowany, profesor w Katedrze Literatury Polskiej XX wieku, autorka dwu książek o dramacie powojennym, w tym o twórczości Mariana Pankowskiego; współredaktorka monografii zbiorowych: *Dramat w historii – historia w dramacie* (2009), *Szekspir wśród znaków kultury polskiej* (2012), *Emil Zegadłowicz daleki i bliski* (2015).

e-mail: kala48@onet.eu

Beata Garlej

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczone przez kompozycję: rozważania wstępne

Pojęcia kompozycji nie można poprawnie sformułować, jeżeli kompozycję będziemy traktowali jako abstrakt, w oderwaniu od konkretnej teorii dzieła literackiego. [...] Zasady kompozycji, a nawet samo jej pojęcie, są pochodne względem sposobu pojmowania dzieła literackiego¹.

Rozumienie podstawowej kategorii poetyki obnaża jednocześnie to, jak pojmujemy jej przedmiot, a w ślad za tym, jaki nurt refleksji teoretycznoliterackiej jest nam najbliższy, z jaką teorią literatury się identyfikujemy – oczywiście przy założeniu, że nie doszliśmy jeszcze do wniosku, „że minęły czasy specjalizacji”, co z kolei warunkowane jest – zdaniem Andrzeja Szahaja – tym, iż:

[...] literaturoznawstwo weszło w okres postawangardowy (postmodernistyczny), tak jak uczyniła to wcześniej sztuka. Owocuje to uznaniem trwałości pluralizmu metodologicznego i zgodą na eklektyzm jako jedną z prawomocnych postaw metodologicznych oraz uznaniem faktu uwikłania literaturoznawstwa w kontekst etyczny, a nawet polityczny. [...] W każdym razie na pytanie z jednego ze zjazdów polonistycznych: co nam zostało z poszczególnych metod literaturoznawczych (psychoanalizy, fenomenologii, strukturalizmu itd.)?, trzeba odpowiedzieć: wszystko... i nic. Wszystko, gdyż żadna z nich nie może zostać raz na zawsze odesłana do lamusa, nic, gdyż żadna nie może zająć pozycji Metody, do której prawo sobie rościła².

¹ A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego*, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego*, red. A. Stoff, Toruń 2004, s. 17.

² A. Szahaj, *Literaturoznawstwo wyczerpania?*, [w:] tegoż, *O interpretacji*, Kraków 2014, s. 94. Dopełnieniem stwierdzeń Szahaja zdają się być uwagi na temat podmiotu ujętego w perspektywie dyskursu postmodernistycznego, jakie zaprezentowała Erika Fischer-Lichte: „Tu [w dyskursie postmodernistycznym – B. G.] podmiot traktuje się jako zupełnie pozbawiony centrum, więc twierdzenie, że sam mógłby o czymkolwiek stanowić, wydaje się bezpodstawną iluzją. Podmiot jest wyłącznie przedmiotem oddziaływania takich abstrakcyjnych jednostek, jak język czy dyskurs kulturowy: nie podmiot mówi, używając języka, ale jest mówiony przez język. [...] A skoro wszystko jest dozwolone, to każde doświadczenie w ostatecz-

Mówienie o otwartości pojęć najróżnorodniejszego charakteru, rangi, w tym i wspomnianej już kompozycji, nie jest niczym odkrywczym – jednym z najbardziej znanych tego przejawów były choćby poglądy zaprezentowane przez Umberta Eco w latach sześćdziesiątych minionego wieku. Przypomnijmy pokrótce najważniejsze założenia jego *Dzieła otwartego*. Należy doń niewątpliwie stwierdzenie, iż:

Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, im różnorodniejsze budzi ono reakcje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy nie tracąc zarazem własnej tożsamości. (Inaczej jest natomiast np. ze znakiem drogowym, który może mieć tylko jedno znaczenie; poddany fantazyjnej interpretacji, przestałby być d a n y m znakiem drogowym o określonym znaczeniu.) W tym sensie każde dzieło sztuki, ukończone i z a m k n i ę t e niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem o t w a r t y m, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty. Każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie³.

Równie intrygująco wybrzmiewa także i ta teza, w której Eco – powołując się na Pousseura – podkreśla:

Poetyka dzieła „otwartego” zmierza [...] do inspirowania u interpretatora „aktów świadomej swobody”, do uczynienia z niego aktywnego ośrodka niewyczerpanej sieci powiązań, którym ma on nadać własny kształt, nie będąc skrępowanym przez k o n i e c z n o ś ć wynikającą z określonych zasad organizacji danego dzieła⁴.

Wydaje się, iż w ujęciu autora *Imienia róży* odbiorca dzieła zyskuje status nie tylko jego współtwórcy, ale wręcz tego, kto sam wyznacza granice konkretyzacji utworu, nie będąc – powtórzmy raz jeszcze – „skrępowanym przez k o n i e c z n o ś ć wynikającą z określonych zasad organizacji danego dzieła”. Czy w stwierdzeniu Eco, ale i tak w ogóle, w odniesieniu do niezwykle nośnej współcześnie kategorii „otwarcia”, dotyczącej nie tylko poetyki utworów literackich, lecz estetyki różnorodnych dzieł sztuki, gdzie zdaje się niepodzielnie królować, nie występuje czasem oczywisty, fundamentalny (gdyż *stricte* ontologiczny) zgrzyt?⁵ Aby wątpliwość tę

nym rozrachunku stanowi subiektywną konstrukcję”, też, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 270.

³ U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, [w:] tegoż, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Olesiuk, Warszawa 1973, s. 26.

⁴ Tamże, s. 27–28.

⁵ Jak zauważa Jagna Dankowska: „Początki poetyki dzieła otwartego sięgają baroku, ale w pełni świadoma koncepcja dzieła otwartego pojawia się w symbolizmie drugiej połowy XIX w. Poczynając od Verlaine’a i Mallarmégo autorzy unikają narzucania czytelnikowi jednoznacznej interpretacji. Za ewidentnie otwarte dzieło sztuki uznaje Eco twórczość Franza Kafki”, J. Dankowska, *Poetyka dzieła otwartego w muzyce*, [w:] tejże, *O muzyce i filozofii*, Warszawa 2000, s. 197. Jeden z najbardziej reprezentatywnych, dwudziestowiecznych myślowych nurtów ujęcia kategorii „otwarcia” w perspektywie estetycznej przybliży z kolei Alek-

uzasadnić, odwołam się – w pierwszej kolejności – do pojęcia, bez którego o konkretyzowaniu rozumianym jako proces, a tym bardziej konkretyzacji pojmowanej jako literacki przedmiot estetyczny, nie może być mowy: kompozycji dzieła literackiego.

Jedną z najbardziej precyzyjnych propozycji ujęć pojęcia kompozycji dzieła literackiego zaprezentował Andrzej Stoff⁶. Jej wyrazistość wynika zaś z tego, iż refleksja kompozycji poświęcona wpisuje się w ramy określonego, całościowego systemu pojmowania literatury – dalekiego od wycinkowości czy wybiórczej aspektowości – a jest nim niewątpliwie fenomenologiczna teoria budowy dzieła sztuki (nie tylko literackiej) Romana Ingardena⁷. Uczeń Husserla definicji kompozycji artefaktów sztuki nie wypracował. Tego zadania podjął się toruński teoretyk literatury, który polegając na założeniach dwuwymiarowej budowy dzieła sztuki literackiej fenomenologa, nadał jej następujące brzmienie:

Kompozycja – to zapewniająca dziełu ontologiczną tożsamość, artystyczną niepowtarzalność i komunikacyjną funkcjonalność, hierarchia zestrojów jakości właściwych poszczególnym warstwom, zrealizowana w fazowym porządku jego budowy⁸.

Nie sposób w tym miejscu szczegółowo przybliżyć poszczególne wnioski, argumenty, które zadecydowały o skonstruowaniu właśnie takiej postaci definicji⁹. Poza faktem, że angażuje ona zarówno warstwowy, jak i fazowy wymiar dzieła literackiego – i to w określonej perspektywie: jakościowej – istotne wydają się dwa

sandra Łukasiewicz Alcaraz: „[...] w początkach XX wieku rozwijała się myśl pragmatyczna, której wybitny przedstawiciel John Dewey zdefiniował sztukę jako specyficzny rodzaj ludzkiego doświadczenia, a nie zbiór przedmiotów”, A. Łukasiewicz Alcaraz, *Wykroczenie poza referencję w dziełach sztuki, czyli czego uczą nas inne kultury i rzeczywistość digitalna na przykładzie obrazowych opowieści Miwa Yanagi*, [w:] *Estetyka pośród kultur*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2012, s. 21. Zob. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 45–55. Por. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. A. Chmielewski, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wrocław 1998.

⁶ Zob. A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego...*, s. 15–31.

⁷ Andrzej Stoff tłumaczy uzasadnienie swego wyboru następująco: „[...] jest to koncepcja [teoria dzieła literackiego Ingardena – B. G.] z wszystkich dwudziestowiecznych teorii najpełniejsza, najbardziej szczegółowo opracowana, a pomimo tego – i mimo czasu, jaki upłynął już od jej sformułowania – pozwalająca na efektywne kontynuowanie postawionych w jej obrębie problemów. Gruntowność tej koncepcji wynika z tego zwłaszcza, że Ingarden ujął ją jako konsekwencję konkretnej ontologii (*O dziele literackim*), wpisał w całościową filozoficzną propozycję rozumienia świata (*Spór o istnienie świata*), dał niespotykaną dotąd pod względem systematyczności i funkcjonalności ujęcia epistemologię literacką (*O poznawaniu dzieła literackiego*), a ponadto tak wszechstronnie ujętą filozofię literatury uzupełnił szczegółowymi propozycjami estetycznymi (zwłaszcza studia zebrane w książce *Przeżycie, dzieło, wartość i w t. 3 Studiów z estetyki*)”, A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego...*, s. 15–16.

⁸ Tamże, s. 22–23.

⁹ Zainteresowanych pozostaje mi odesłać do lektury całości tekstu, na który już parokrotnie w treści przypisów się powoływałam.

„zasadnicze przeświadczenia”, o których autor definicji informuje w tekście wprowadzającym do swych zasadniczych rozważań – *Kompozycja: pytanie o istotę dzieła literackiego*¹⁰. Stoff stwierdza mianowicie:

Po pierwsze, kompozycja jest centralną kategorią poetyki, a tę jej pozycję zapewnia to, że jako zasada jedności i tożsamości utworu jest ona wykładnikiem ontologii dzieła. Po drugie, podmiotem czynności kompozycyjnych jest autor jako osoba: zasady kompozycji w przypadku poszczególnych utworów są zawsze wyrazem jego rozumienia literatury, jego pojmowania świata i człowieka oraz świadectwem jego artystycznych i warsztatowych możliwości. Tylko uwzględnienie ontologii dzieła, a więc rozpoznanie jego bytowej modalności, pozwala sensownie i jednoznacznie, to znaczy w intersubiektywnie sprawdzalny sposób, mówić o jego artystycznej budowie. Natomiast upomnienie się o osobowy aspekt literatury, dość skutecznie stłumiony i przesłonięty przez wielostopniowe konstrukcje podmiotowe w rozważaniach teoretycznych, jest powrotem do oczywistości, której lekceważenie nie służy ani myśleniu o literaturze, ani jej samej. Co więcej, uwzględnienie osobowego charakteru kompozycji nie tylko nie osłabia przedmiotowości dzieła, ale czyni jego poznanie, jako czyjś wytwór, czyjś głos, czyjś świadectwa doświadczenia rzeczywistości, zadaniem dopiero w pełni sensownym. **Także wartością utworu jest pochodna wobec wszystkich wartości ucieleśnionych w osobie autora, jako że wartością wytworu jest zawsze odblaskiem wartości danej jednostki jako osoby, a nie tylko skutkiem sposobu pełnienia przez nią określonej funkcji** [podkreślenie – B. G.], w tym przypadku bycia pisarzem¹¹.

W kontekście aspektu osobowego kompozycji, faktu, że jest ona przecież zawsze czyjaś – pochodzi od konkretnego człowieka, odzwierciedla wszelkie jednostkowe wybory i decyzje przez autora utworu powzięte – zaczyna rysować się pierwszy brak, reprezentatywny czy to dla klasycznych już dziś nieco poglądów Eco, czy też współczesnych wyznawców postmodernistycznych teorii dzieła literackiego¹².

¹⁰ A. Stoff, *Kompozycja: pytanie o istotę dzieła literackiego*, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego...*, s. 7–13.

¹¹ Tamże, s. 8–9.

¹² W odniesieniu do poglądów Eco Andrzej Stoff stwierdził wszak: „Jak zdają się o tym świadczyć późniejsze deklaracje autora *Dzieła otwartego* – «otwartości» wyznaczał on jednak granicę; przebiegała ona między możliwością wielu, nawet współtwórczych interpretacji a przedmiotowością dzieła, tej nie kwestionował”, A. Stoff, „*Kompozycja otwarta?*”, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego...*, s. 132. Co zaś do drugiej kwestii, a więc samej formacji postmodernizmu, którą w swych zasadniczych rozważaniach jedynie ogólnikowo przywołuję, wypadnie podkreślić, że mam tu na myśli głównie dekonstrukcjonistów z Jacquesem Derridą na czele. Krytyczne stanowisko, jakie w odniesieniu do tegoż kierunku badań literackich prezentuję, jest zaś ściśle skorelowane z lapidarną myślą, wyrażoną przez Annę Skubaczewską-Pniewską: „Nie wikłając się w drobiazgowo rozważania na temat postmodernizmu w kulturze i jego związku z teoretycznym poststrukturalizmem, nie waham się stwierdzić, że to właśnie dekonstrukcjonizm dzierży palmę pierwszeństwa wśród licznych nurtów, obdarzonych powszechnie etykietką «poststrukturalistyczne» i traktowanych jako wyraz kryzysowej «kondycji postmodernistycznej»”, A. Skubaczewska-Pniewska, *Dekonstrukcjonizm, czyli teoria literatury w odstawce*, [w:] też, *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane*

Jak zauważa Antoine Compagnon: „Wielkie dzieła są niewyczerpalne; każde pokolenie rozumie je po swojemu: to znaczy, że czytelnicy znajdują w nich coś, co oświetla jakiś aspekt ich egzystencji. Lecz to, że jakieś dzieło jest niewyczerpalne, nie oznacza, że nie ma ono sensu pierwotnego ani że intencja autora nie jest kryterium tego pierwotnego sensu”¹³. Tymczasem dekonstrukcyoniści pomijają, mnożąc gąszcz wyspecjalizowanych, chwytliwych terminów, prosty fakt: każde dzieło ma swojego twórcę; nie istnieje takie, które byłoby go pozbawione i – co równie, o ile nie istotniejsze – każdy twórca wnosi do swego wytworu część własną, niepowtarzalną wartość; jego decyzje, w odniesieniu zwłaszcza do kompozycji, są przejawem do wartościowania dzieła ludzką w ogóle (nie tylko twórczą) indywidualną wartościowością¹⁴. Dekonstrukcyjny model lektury dzieł literackich szczególnie intensywnie korzysta z estetycznej kategorii „otwartości”, co przyczynia się – w wersji radykalizowanej – do zniwelowania rangi samej kompozycji, która w procesie interpretacji utworów literackich zyskuje status nieuchwytnej fatamorgany. Obrazuje to choćby fragment wstępu, który poprzedza tłumaczenie *Of Grammatology* Derridy autorstwa Gayatri Spivak, jaki przywołuje Richard Rorty, gdy przybliży idee krytyki dekonstrukcyjnej:

Jeśli w procesie deszyfrowania tekstu w tradycyjny sposób natrafimy na słowo, które zdaje się kryć nierozwiązywalną sprzeczność i z racji bycia je d n y m słowem musi funkcjonować raz w ten sposób, raz w inny, a przez to staje się wskaźnikiem nieobecności ujednoliconego znaczenia, wtedy chwytny się tego słowa. Jeśli metafora wydaje się znosić swoje implikacje, chwytny się tej metafory. Będziemy śledzić jej przygody w [całym] tekście i patrzeć, jak tekst rozplywa się jako struktura ukrycia, ujawniając swą samotransgresyjność, swoją nierozstrzygalność¹⁵.

Jądro kategorii „otwartości” odnoszonej do utworu literackiego najpierw konkretyzowanego, następnie zaś interpretowanego, świetnie objaśnia kontestacja Andrzeja Szahaja:

[...] nie sposób przeprowadzić granicy pomiędzy tym, co do tekstu wnoszone przez interpretatora, a tym, co od zawsze w nim obecne. Inaczej: granica ta zawsze sama jest elementem interpretacji. Nie przekonują mnie żadne wynajdywane kryteria i pomysły, aby granicę tę wyraźnie zarysować, czy to np. przez podział na rozumie-

dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego, Toruń 2006, s. 166.

¹³ A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 74.

¹⁴ Działanie wartości jest zaś domeną „drogi oświecającej”: „Wartości bowiem są tymi światłami, które rozjaśniają bytowanie, a w miarę jak człowiek pracuje nad sobą, coraz intensywniej świecą na horyzoncie jego życia”, Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Kraków 2011, s. 36.

¹⁵ Ch. G. Spivak, *Introduction*, [in:] J. Derrida, *Of Grammatology*, London 1976, p. LXXV. Przywołany fragment cytuję za: R. Rorty, *Dekonstrukcja*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, przeł. A. Grzeleński, M. Wołk, M. Zdrenka, przekład przejrzał i całość zredagował A. Szahaj, s. 207.

nie i interpretację (Eric Donald Hirsch), na analizę i interpretację (Janusz Sławiński), czy też na horyzont tekstu i horyzont interpretacji (Hans-Georg Gadamer)¹⁶.

Swoista płynność, rozmazanie granic pomiędzy tym, co stworzone zostało przez autora i podlega odbiorczej percepcji, jest domeną, wyznacznikiem „kompozycji otwartej”¹⁷. Refleksja teoretycznoliteracka Andrzeja Stoffa ukazuje jednak negatywne konsekwencje, jakie wiążą się z uznaniem i empiryczną stosowalnością tejże kategorii:

[...] bywa więc w praktyce certyfikatem literackości dla tekstów, które dziełami sztuki w żadnym z możliwych do przyjęcia znaczeń nie są. Kariera tego pseudopojęcia (**bo zawierającego sprzeczność** – [podkreślenie B. G.] w badaniach literackich jest odzwierciedleniem utraty zmysłu ontologicznego, świadectwem kategorialnego chaosu, dominacji inwencji terminologicznej nad przedmiotowością analizy i interpretacji faktów literackich, a w przypadku niektórych kierunków myślowych – nawet przejawem ideologizacji problematyki estetycznej¹⁸.

Owa sprzeczność sprowadza się zaś do faktu, iż: „Tylko bycie skomponowanym konstytuuje pojęcie dzieła literackiego; «kompozycja otwarta» jest w istocie, nawet jeżeli wczesne praktyki nie pozwalają jeszcze tego sobie uświadomić, brakiem kompozycji”¹⁹.

Właściwie pojmowana kompozycja dzieła sztuki literackiej uwzględnia zatem zarówno aspekt twórczy, jak i odbiorczy przedmiotu artystycznego – są one równie istotne i odzwierciedlają „drugi wymiar ontologicznej «otwartości» dzieła literackiego”, który to „wiąże się z jego intersubiektywnością, to jest dostępnością dla wielu podmiotów z zachowaniem własnej jego tożsamości, dostępnością możliwą dzięki językowemu utrwaleniu”²⁰. Jej istotę (intersubiektywności) przybliżył Mieczysław Albert Krąpiec:

¹⁶ A. Szahaj, *Dramat interpretacji*, [w:] tegoż, *O interpretacji*, s. 109–110.

¹⁷ W ujęciu autora publikacji o charakterze podręcznikowym, Ryszarda Handkego, stanowi ona niejako jeden z podtypów kompozycji w ogóle, na co wskazuje definicja tegoż pojęcia zamieszczona w *Słowniku terminów związanych z literaturą i kulturą*: „**kompozycja** – układ elementów świata przedstawionego (zob.), bezpośrednio dany w utworze, co różni go od fabuły (zob.); kompozycja przekształca materiał tematyczny (zob.) w elementy dzieła, ustala zachodzące między nimi związki i nadaje im znaczenie; jest to porządek właściwy konkretnemu dziełu, zarazem jednak odwołujący się do schematów wspólnych wielu utworom; kompozycja może nie tworzyć zamkniętej całości, mówi się wówczas o jej otwartości”. R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008, s. 228.

¹⁸ A. Stoff, „Kompozycja otwarta”?..., s. 141.

¹⁹ Tamże, s. 134.

²⁰ Tamże, s. 146. Jak podkreśla autor: „«Otwartością» dosłownie fundamentalną, choć łatwą do przeoczenia z racji jej oczywistości, jest **otwarcie ontologiczne dzieła literackiego**”. Tamże, s. 145.

[...] twory ludzkiego ducha są pochodne od przeżyć wewnątrzpsychicznych treści intencjonalnych, a zarazem są przyporządkowane ludzkiemu duchowi u odbiorcy. Zewnętrzne dzieła kulturowe, jako kulturowe, będące znakami-symbolami poznawczego sensu, w oderwaniu od ludzkiej poznającej psychiki tracą swój sens, albowiem nie są „otwarte” jako znaki dla ducha. [...] Jeśli bowiem dzieła kulturowe, jako dzieła wtórnie intencjonalne, są znakiem-symbolami, to cały sens znaku leży jakby pośrodku, pomiędzy intelektem znakującym a drugim intelektem [...] odbierającym i czytającym w znaku określone znaczenie²¹.

Zagadnienie, „jak poznajemy gotowe i utrwalone dzieło literackie”²², zostało – w ujęciu skondensowanym treściowo – rozważone przez Romana Ingardena w studium *Formy poznawania dzieła literackiego*²³. W paragrafie dziewiątym – *Bierne i aktywne czytanie* – pojawia się zasadniczo pierwszy moment, który uwypukla współtwórczą rolę czytelnika:

Ażeby w czytaniu dzieła literackiego uzyskać pełnię całości dzieła we wszystkich jego warstwach, musimy w aktywnym czytaniu przede wszystkim te właśnie „przedmioty” zdań na nowo wytworzyć, dokładniej: odtworzyć naszą własną twórczością, i to tak, ażeby to, co zostanie wytworzone, było właśnie takie, jakie jest w warstwie przedmiotów przedstawionych danego dzieła²⁴.

Najsilniej ewokuje ową współtwórczą rolę czytelnika wszakże kolejny, już po dokonaniu syntetyzującej obiektywizacji etap poznawania dzieła literackiego, którym jest konkretyzowanie przedmiotów przedstawionych. Wynika on z „własności strukturalnej” przedmiotu artystycznego, którym jest schematyczność i reprezentatywne dlań miejsca niedookreślenia²⁵:

Otóż, ażeby czytelnik adekwatnie zrekonstruował świat przedstawiony, musi on umieć nieraz, jeżeli tekst tego wymaga, czytać „między wierszami” i wyznaczać intencjonalnie także te strony czy stany przedmiotów przedstawionych, które *explicitie* nie są określone. W tym dookreśleniu, uzupełnianiu przedmiotów przedstawionych zaznacza się własna twórczość czytelnika: musi on nie tylko dorozumieć się tego, co *implicitie* lub „między wierszami” jest zaznaczone, lecz nadto z własnej inicjatywy i pomysłowości **„wypełnić” miejsca niedookreślone w granicach tego, co tekst sugeruje i dopuszcza** [podkreślenie – B. G.]. [...] Jak to robimy w poszczególnym wypadku, to zależy nie tylko od właściwości dzieła, ale także od czy-

²¹ M.A. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 1979, s. 212–213.

²² R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, wyb. dok. H. Markiewicz, Wrocław 1982, s. 61.

²³ Tamże, s. 61–85. Zasadniczym dziełem z zakresu epistemologii literackich przedmiotów intencjonalnych jest bowiem książka fenomenologa *O poznawaniu dzieła literackiego*. Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, z języka niemieckiego przełożyła D. Gierulanka, Warszawa 1976.

²⁴ R. Ingarden, *Formy poznawania...*, s. 67.

²⁵ R. Ingarden, *Schematyczność dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1, wyb. dok. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 33–65.

telnika i stanu, w którym on się właśnie podczas czytania znajduje. Toteż pod tym względem mogą występować znaczne różnice pomiędzy poszczególnymi konkretyzacjami jednego i tego samego dzieła, wytwarzanymi nawet przez tego samego czytelnika w różnych odczytaniach dzieła. Oczywiście, **jest to punkt szczególnie niebezpieczny dla trafnego rozumienia i wiernego estetycznego percypowania dzieła literackiego** [podkreślenie – B. G.]²⁶.

Ingarden w swych rozważaniach dochodzi teraz do momentu kluczowego i wskazuje na pewnego rodzaju „równię pochyłą”, na której znajduje się czytelnik w momencie konkretyzowania:

Istotne dla zagadnienia estetycznej percepcji dzieła literackiego jest przy tym: 1. że bez jakiegokolwiek wypełnienia przez czytelnika miejsc niedookreślenia nie ma on jeszcze do czynienia z konkretnymi indywiduami, mogącymi nań działać estetycznie, 2. że **każde miejsce niedookreślenia może być wypełnione zgodnie z warstwą znaczeniową danego dzieła na wiele różnych sposobów i że z tego punktu widzenia każde z tych wypełnień, zgodnych z tekstem, jest w stosunku do pozostałych równouprawnione** [podkreślenie – B. G.], 3. że rozmaite wypełnienia tego samego miejsca niedookreślenia prowadzą nieuchronnie do mniej lub więcej doniosłego przekształcenia całości danego dzieła i że 4. w następstwie różnic w wypełnieniu (przy różnych lekturach, u różnych czytelników) może dojść do pewnych mniej lub więcej ważnych przesunięć w polifonicznej harmonii wartości estetycznych, dla danego dzieła charakterystycznej²⁷.

Niezaprzeczalnie czytelnik w odbiorze estetycznym dzieła literackiego dysponuje swobodą wypełnienia miejsc niedookreślenia w takim znaczeniu, iż mogą one przybrać dla każdorazowego procesu konkretyzowania utworu postać odmienną²⁸. Wariantywność ich dookreślenia nie oznacza jednak, iż percypujący może działać tu zupełnie dowolnie i że w swej funkcji współtwórstwa jest podmiotem konkretyzującym bez żadnych ograniczeń. Ingarden wszak podkreśla – powtórzmy to raz jeszcze – iż w estetycznej percepcji musi być spełnione podstawowe kryterium: zgodności wspomnianego wypełnienia z warstwą znaczeniową utworu, którą, skądinąd, projektuje w zasadniczym zrębie nie kto inny, jak jego autor. Kompozycja dzieła literackiego, rozumiana jako „gramatyka» sensów literackich na każdym z poziomów wyższych niż zdanie”²⁹, okazuje się wobec tego pojęciem, które trzyma w cuglach percepcję odbiorcy – jego dookreślającą inwencję³⁰. Obserwujemy w tym momencie

²⁶ R. Ingarden, *Formy poznawania...*, s. 71.

²⁷ Tamże, s. 71.

²⁸ Na tę właściwość uwagę zwrócił także i Umberto Eco, gdy pisał, „iż każde dzieło sztuki, nawet jeśli jest dziełem skończonym, wymaga od odbiorcy swobodnej i twórczej reakcji, choćby dlatego, że odbiorca nie może go naprawdę zrozumieć, jeśli nie stworzy go na nowo w akcie kongenialnej współpracy z autorem”, U. Eco, *Poetyka dzieła...*, s. 28.

²⁹ A. Stoff, *O pojęciu kompozycji...*, s. 26.

³⁰ Szczególnie intrygujący charakter obiera ona w przypadku percypowania utworów poetyckich, ze względu na „funkcję ewokatywną języka”, jaka jest dlań właściwa. Jej istotę

zasadniczą zależność, jaką jest fakt fundowania przez kompozycję ram, granic dla konstytuującego się przedmiotu estetycznego. Oczywiście jest przeto, że mówienie, czy to o tzw. kompozycji otwartej, czy też o dziele literackim otwartym, jest nieporozumieniem. Określenie „skomponować dzieło” oznacza przecież czynność, najogólniej rzecz ujmując, skończoną; jej rezultatem jest (choć z miejscami niedookreślenia) całość, w której każdy element, występując w ramach tego, co już zostało skomponowane, jest w swym zasadniczym rdzeniu domknięty.

Kwestia granic konkretyzacji (rozumianej głównie jako proces, który dopiero zmierza do osiągnięcia przedmiotowego rezultatu) nie jest jednak sprawą bezproblemową, oczywistą. Sam Ingarden zdawał sobie doskonale sprawę z licznych trudności, jakie dla konkretyzowania przedmiotu artystycznego są właściwe:

[...] taka idealna percepcja – a w związku z tym i idealna konkretyzacja – dzieła zazwyczaj się nie zdarza, albo też co najmniej zdarza się rzadko przy zupełnie wyjątkowo korzystnych okolicznościach. Wielość i różnorodność przeżyć i aktów, które musimy spełnić prawie równocześnie, sprawia, że nie we wszystkich z nich możemy żyć równie aktywnie i z równą doskonałością je spełniać. Wskutek tego różne szczegóły budowy dzieła ulegają w poszczególnych fazach i warstwach zniekształceniom mniej lub więcej doniosłym: czy to pewne szczegóły zostają opuszczone lub „niedokonstytuowane”, czy też przeciwnie, przejaskrawione, czy wreszcie mylnie zrekonstruowane i tym podobnie. Jednostronność typu wyobrażeniowego czytelnika np. pociąga za sobą znaczne deformacje warstwy wyglądowej, niewrażliwość na pewne jakości estetyczne zuboża o nie dzieło, brak umiejętności wczuwania się w życie psychiczne ludzi, w dziele przedstawionych, zmienia zawartość warstwy przedmiotowej itd. [...] Ważną rolę odgrywają przy tym modyfikacje uwagi, chwiejność jej centrum, ograniczona jej podzielność itp., a zwłaszcza fakt, że **kierunek uwagi, jej koncentracja itd. tylko w nielicznych wypadkach są wyznaczone przez budowę samego dzieła** (resp. jego poszczególnych faz), **a na ogół zmieniają się n i e z a l e ż n i e o d d z i e ł a** [podkreślenie – B. G.]³¹.

Wydaje się, iż zwłaszcza w odniesieniu do tzw. osobliwości, występującej często-kroć w literaturze, „której pozycję egzystencjalną najlepiej oddaje Ingardenowskie pojęcie graniczności”³², wyznaczenie ram konkretyzacji okazuje się problematyczne. Warstwa znaczeniowa tego typu tworców podlega bowiem daleko idącym deformacjom³³, przez co sama kompozycja zdaje się zawierać elementy, uaktywniające głównie jakość estetyczną nieprzewidywalności, zaskoczenia, jaka towarzyszyć ma

przybliżył Stefan Sawicki: „Byłaby ona tożsama z wyróżnioną przez Ingardena funkcją przedstawiania wyobrażeniowego. Dotyczy tego, co nazywamy w utworze literackim światem przedstawionym”, S. Sawicki, *Czym jest poezja?*, [w:] tegoż *Wartość – sacrum – Norwid*, Lublin 1994, s. 8.

³¹ R. Ingarden, *Formy poznawania...*, s. 75.

³² Cyt. za: A. Stoff, „*Kompozycja otwarta*”?..., s. 140.

³³ Kwestię tę omówiłam szczegółowo w rozdziale drugim swej książki, zatytułowanym *Teoria warstwowości w dziełach sztuki nie(czysto)literackiej*. Zob. B. Garlej, *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków 2015.

czytelnikowi w odbiorze utworów określanych mianem „wypadków granicznych”, czy też będących dziełami, które „estetycy pojmują jako twory charakteryzujące się przekazem o strukturze wieloznacznej”³⁴. Jednakże wniosek nasuwa się, gdy weźmiemy pod uwagę również ten rodzaj dzieł sztuki nieliterackiej, które reprezentatywne są dla architektury³⁵.

W ujęciu fenomenologa dzieło sztuki architektonicznej jest pod pewnym względem najbardziej pokrewne utworowi muzycznemu. Filozof podkreśla, iż podobieństwo między obu nie zasadza się na „rytmice linii i kształtów”, gdyż te „dadzą się znaleźć [...] równie dobrze w wierszu lirycznym, jak w obrazie, rzeźbie, muzyce lub wreszcie np. w kościele gotyckim czy renesansowym pałacu”³⁶. W sformułowanej teorii dzieł sztuki architektonicznej na plan pierwszy wysuwa się jednak teza o ich dwuwarstwowej budowie, na którą składają się: mnogość wyglądków wzrokowych (dzięki nim przejawia się spostrzeżeniowo kształt budynku) i trójwymiarowy kształt budynku. Przez pierwszą z warstw Ingarden rozumiał wyglądy określonego typu, które oddzielał od konkretnych, indywidualnych sposobów aspektowego ujmowania dzieła architektonicznego, a jakie to uaktywniają się w widzu, gdy postrzega określoną budowlę. Założenie to warunkuje, w dalszej kolejności, następane: „Każde dzieło, niezależnie od swego rodzaju, odznacza się tym, że jest tworem schematycznym: określone pod wieloma względami przez najniższe odmiany jakości, zawiera w sobie przecież charakterystyczne luki w swym określeniu, czyli [...] miejsca niedookreślenia”³⁷. Tymczasem, w odniesieniu do architektury właśnie, kwestia niepodważalności schematyczności jako wyznacznika tego, co ujawnia intencjonalny status bytowania, wyraźnie się komplikuje, bowiem „pod tym względem architektura bliższa jest światu realnemu niż jakakolwiek inna sztuka”³⁸. Ostatnia myśl filozofa wiąże się zaś z oczywistym faktem, a mianowicie tym, iż: „Architekturę można zobaczyć, dotknąć, można jej używać, można z nią obcować, ale można też ją przeżyć w sensie relacyjności piękna”³⁹.

Problematyka wyakcentowana przez Ingardena właśnie w kontekście dzieł architektury, ich budowy ontologicznej, odsyła – wyraziście – do pojęcia otwartości,

³⁴ J. Dankowska, *Poetyka dzieła otwartego w muzyce...*, s. 184.

³⁵ Prezentowane w artykule treści, które dotyczą dzieła sztuki architektonicznej, są wybiórczą, uogólnioną formą rozważań, jakie zawarłam we wskazanym już poprzednio rozdziale swej książki. Zob. przypis 33.

³⁶ R. Ingarden, *Dwuwarstwowa budowa dzieła architektury*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 125.

³⁷ R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, s. 267.

³⁸ R. Ingarden, *Dzieło architektury a dzieło literackie*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, s. 161.

³⁹ M. Porębska, *Poszukiwanie piękna w architekturze ponowoczesnej w twórczości SANAA*, [w:] *Estetyka pośród...*, s. 30. Wnioski zbieżne ze stanowiskiem Marii Porębskiej blisko pół wieku wcześniej wysunął Jerzy Hryniewiecki. Por. Tenże, *Architektura czyli estetyka samej materii*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 233–235.

które tutaj rozumiane być może jako „otwarcie» oparte na teoretycznej, intelektualnej współpracy odbiorcy, który powinien swobodnie interpretować dzieło sztuki już stworzone, zorganizowane i wyposażone w strukturę (nawet jeśli ta struktura dopuszcza nieskończoną wielość interpretacji)”⁴⁰. Refleksja Eco, który stwierdził, iż daje się „wyróżnić w sferze dzieł «otwartych» węższą kategorię utworów materialnie nie ukończonych i z tej racji mogących przybierać różne nieprzewidziane struktury – utworów, które możemy określić jako «dzieła w ruchu»”⁴¹, okazuje się słuszna, zwłaszcza zaś w odniesieniu do wytworów architektonicznych. Tej klasyfikacji podlega choćby Basilica de la Sagrada Família – powszechnie znana secesyjna budowla w Barcelonie, jakiej należałoby nadać miano „dzieła architektury w toku”. Innym, jednak równie skomplikowanym przypadkiem, okazują się także obiekty, które przynależą do tzw. architektury ponowoczesnej. W nurt ten wpisuje się choćby twórczość japońskiego duetu SANAA. Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa:

W swoich obiektach [...], chociaż nie używają często przesuwanych ekranów, stosują cienkie, przezroczyste ściany, dzięki którym uzyskują podobny efekt płynnego przenikania się architektury i natury oraz tworzenia się przestrzennych relacji. W przestrzeni, gdzie nie ma mocnych podziałów, powstają nowe stosunki między architekturą a ludźmi, którzy mogą w ten sposób bardziej aktywnie uczestniczyć w doświadczaniu budynku. W *Dentist Office, Tsuyama, Okayama, Japan, 2005–2006* złożona przestrzeń wewnętrzna jest zorganizowana koncentrycznie wokół pojedynczej przestrzeni. Efektem finalnym jest niekończąca się przestrzeń, w której obszary o różnych funkcjach są połączone ze sobą i otwarte na zewnątrz. W tej przestrzeni człowiek doświadcza ograniczenia i ciągłości jednocześnie, zamknięcia i otwarcia, uczucia bliskości i oddalenia. Wybitnym przykładem myślenia o granicach jako połączeniach jest projekt *Rolex Learning Centre, Lausanne, Switzerland, 2005–2010* [...], gdzie przestrzeń między dwiema płytami stropowymi faluje, tworząc wzgórza i doliny. Rezultatem takiego działania są różne strefy otwarte na krajobraz wyznaczone przez „topologiczne horyzonty”. Widok kształtowany jest przez podnoszącą się i opadającą podłogę⁴².

Rodzą się wobec tego, ponownie, liczne pytania nie tylko generowane przez samo pojęcie otwartości, ale i te, które warunkuje status ontologiczny tego rodzaju dzieł – są tym samym, co dzieła „skomponowane”, skończone, czy też ich tożsamość jest niejako zachwiana, płynna i z tej racji nie da się wyznaczyć granic ich konkretyzacji? Czy daje się tu zaobserwować zależność, jaka dotyczy konkretyzowania „dzieł w toku”? Za jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów posłużyć tu może choćby instalacja *Przejście*, czyli tzw. interaktywne dzieło sztuki, którego specyfikę przybliżyła Marta Dziewanowska-Pachowska:

⁴⁰ U. Eco, *Poetyka dzieła...*, s. 38.

⁴¹ Tamże, s. 39.

⁴² M. Porębska, *Poszukiwanie piękna...*, s. 35–36.

Instalacja [...] jest wynikiem współpracy Krzysztofa Knittla oraz Jana Pieniżka i powstała w 1994 r. [...] Ostatecznie do Zamku Ujazdowskiego trafiła dopiero osiem lat później, w 2002 r. Przestrzeń obrana pierwotnie dla realizacji przedsięwzięcia nie jest przypadkowa. „Galeria Wejścia” w CSW jest naturalnym traktem komunikacyjnym – tak dla pracowników, jak i dla zwiedzających. Instalacja polegała na rozstawieniu wzdłuż przejścia dziesięciu głośników, z których każdy był wyposażony we własny sensor optyczny i układ dźwiękowy. Każda osoba przechodząca wzdłuż instalacji uruchamiała poszczególne głośniki, przesłaniając światło padające na sensory optyczne i wyzwalając ciche, zbliżone do naturalnych szmerów dźwięki. *Przejście* jest więc swoistym instrumentem, którego warstwa brzmieniowa jest zależna od uczestników sterujących systemem⁴³.

W toku dalszej refleksji badaczka powołuje się na pracę autorstwa Ryszarda Kluszczyńskiego, podkreślającego, że „każde interaktywne dzieło sztuki przybiera kształt wydarzenia, w którym wytwór artysty nie stanowi finalnego efektu, natomiast wyznacza pole aktywności uczestników”⁴⁴. Analiza *Przejścia* doprowadza w rezultacie Dziewanowską-Pachowską do sformułowania wniosku, iż tego rodzaju obiekty:

[...] zostają wpisane w codzienną rzeczywistość, a poprzez interaktywność zanika dystans pomiędzy widzem a dziełem, twórcą i wykonawcą. Co więcej, trudno znaleźć odpowiedniki dla tych tradycyjnych pojęć. Choć dość łatwo wskazać twórcę projektu, to już granice między wykonawcą i odbiorcą są wyraźnie zatarte. Trudno też jednoznacznie wskazać, co jest dziełem – wszystkie elementy mieszają się i oddziałują na siebie, tworząc to, co Berleant nazywa polem estetycznym⁴⁵.

O tym, jaka jest ranga pojęcia kompozycji (nie tylko literackiej), wiedzieli już starożytni: obrazuje ona scalenie w określonej jedność elementów różnorodnego charakteru; jest rezultatem decyzji, wyborów, jakich dokonał twórca⁴⁶. Kompozycja dzieła literackiego wyznacza granice jego estetycznego percypowania; stoi na straży tożsamości literackiego przedmiotu intencjonalnego, czego ignorować się nie powinno. W odniesieniu do „wypadków granicznych” oraz dzieł sztuki architektonicznej „w toku” zależność ta ulega jednak zatarciu i jest o wiele bardziej skomplikowana. Tylko szczegółowe badania im poświęcone mogłyby kwestię tę dookreślić

⁴³ M. Dziewanowska-Pachowska, *Znaczenie ruchu ciała w przestrzeni na przykładzie dwóch instalacji interaktywnych: „Przejście” Krzysztofa Knittla/Jana Pieniżka (1994) oraz „Garage” Marka Chołoneckiego (2000)*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013, s. 175–176.

⁴⁴ Tamże, s. 176. Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Kraków 2010 (tu zwłaszcza s. 217–218).

⁴⁵ M. Dziewanowska-Pachowska, *Znaczenie ruchu ciała...*, s. 179.

⁴⁶ Poświadczą to choćby następujący fragment dialogu Platona: „SOKRATES: Ale ci to będzie jasne, że każda mowa, tak jak zwierzę, musi się jakoś trzymać kupy, musi stanowić jakieś ciało indywidualne; nie może być bez głowy i bez nóg, ale powinna mieć tułów i kończyny dobrane do siebie i z góry określone całością”. Platon, *Fajdros*. Cytowany fragment podaję w przekładzie Władysława Witwickiego według wydania: Platon, *Dialogi*, Kęty 2005, 264 c.

– na ten moment pozostaje otwarta, poświadczając jednocześnie oczywistość, która dotyczy przede wszystkim współczesnej estetyki: ta jednak „próbuję odnaleźć swoją nową formułę, dając tym samym świadectwo, iż nie jest trwałym i stabilnym modelem, lecz żywą dyscypliną w fazie nieustannych poszukiwań”⁴⁷.

The limits of aesthetic concretization determined by the composition: introductory deliberations

Abstract

The article discusses the concept of the composition of a literary work and the aesthetic concretization as defined from the procedural point of view. The text refers to a specific definition of composition, stemming from Roman Ingarden's theory of a literary work developed by Andrej Stoff, a literary theorist from Toruń. The main thread of the deliberations refers to the border of concretization that is lined out by the composition of a literary work. The latter, defined as the guarantee of the ontological identity of a literary work, cannot activate the "openness" category. Nevertheless, it turns out that with reference to so-called "border cases", and the examples of architectural works of art "in progress" this restriction is not fully grounded, thus making the line of concretization difficult, if not impossible, to establish.

Key words: the composition of a literary work, aesthetic concretization, concretization, open composition, Umberto Eco's poetics of the open work of art, Roman Ingarden's theory of a literary work, undefined places, schematicism

Beata Garlej

doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Absolwentka studiów magisterskich na Wydziale Filologicznym (2007) oraz na Wydziale Nauk Historycznych (2010) Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a także studiów podyplomowych w zakresie filozofii i etyki na Wydziale Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (2013). W 2012 roku obroniła rozprawę doktorską *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* – praca napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Stoffa (Zakład Teorii Literatury UMK w Toruniu). Zainteresowania badawcze: teoria literatury, poetyka dzieła literackiego, filozofia fenomenologiczna (ze szczególnym uwzględnieniem estetyki i aksjologii Romana Ingardena).

e-mail: berciuszka@op.pl

⁴⁷ M. Porębska, *Poszukiwanie piękna...*, s. 29.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Dorota Utracka

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Transgresje i liminalność tekstu.

Między estetyką fragmentu a „karnawałem” transmedialności

Szersza perspektywa oglądu form współczesnej ekspresji artystycznej, a także (a może przede wszystkim) sposobów jej opisywania i krytycznej analizy wskazują znacząco na popularność rozmaitych dyskursów poświęconych idei granicy i graniczności, która okazuje się od wieków niezwykle nośnym narzędziem języka sztuki i teorii kultury.

Zgodzić się chyba należy z przekonaniem, że niezbywalną racją i zadaniem sztuki oraz skupionych wokół niej dyskursów było i jest zarówno granice przesuwac, przekraczac i wymazywac, jak ich strzec. Pozostają tego świadomi zarówno artyści, jak i badacze zmienności kultury, podkreślający siłę procesu, w ramach którego „[sztuka] żarłocznie «połyka» [...] swoje zewnętrzne niegdyś konteksty (od ścian galerii począwszy), poszerza nieograniczenie niemal zakres mediów wyrazowych, ustawiając (w różnych swoich aspektach, wymiarach) coraz to nowe słupki graniczne – tylko po to, by je niebawem znów przesunąć. Broni się jednak przed ostatecznym zniesieniem granic – przed popadnięciem w niebyt”¹.

Kwestię tę podejmuje Stephen Greenblatt, który, opisując procesy tworzenia i obalania granic między dyskursami kulturowymi, odwołuje się do terminu „cykulacji” (w znaczeniu, jakie nadał mu Jacques Derrida). Główny teoretyk nowego historycyzmu stwierdza: „trzeba uczynić niemały wysiłek intelektualny, aby wydzielić granice sztuki bez obalania tychże granic [...]”². Podobną diagnozę wysnuć można w stosunku do współczesnego dyskursu literaturoznawczego, który – przełamując „iluzję esencjalizmu i roszczenia do metastatusu”³ – staje się dyskursem

¹ A. Zeidler-Janiszewska i R. Kubicki, *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*, Warszawa 1999, s. 48.

² S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł., wstęp i red. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 53.

³ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu humanistycznego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 33.

kulturowym, antropologicznym, etnicznym, socjologicznym, psychologicznym, estetycznym, filozoficznym, czyli przestrzenią przeplatania się wielu nurtów inspirowanych zjawiskami pozaliterackimi. Poststrukturalistyczne tendencje „dyseminacji”, „tekstualizacji” czy „literaturomorficzności” rzeczywistości kulturowej, a także „kulturowa inkluzyjność dyskursu teoretycznego”⁴ powodują włączanie w obszar dociekań literaturoznawczych wszelkich (potencjalnie) pozaliterackich dyskursów kulturowych czy kontekstów, których obecność służy otwarciu i upojemnieniu literatury, wprowadzając w jej obszar wszelkie przejawy artykułowania się ludzkiej aktywności i doświadczenia, „zwiększoną wrażliwość na różnice, wykluczenia, anomalie i marginesy”⁵.

Pojęcie „granicy” a granice pojęć

W opinii filozofów i lingwistów, zgodnie akcentujących złożoność problemu definiowania pojęcia „granicy”, traktowana jest ona jako pojęcie podstawowe dla ludzkiej percepcji świata. Emilia Kubicka zauważa jednak, że z językoznawczego punktu widzenia samo słowo „granica” nie wymaga definicji, służąc raczej do objaśniania takich pojęć, jak „początek”, „koniec”, „kres”, „limitacja”, „terminatywność” czy „ograniczenie”⁶. W przeglądzie różnych ujęć i sposobów rozumienia „granicy” badaczka akcentuje: perspektywę aksjologiczną (graniczność jako wartość pojęcia całkowitości), ontologiczną (istnienie granicy jako warunek konieczny istnienia obiektów przestrzennych), a także socjologiczną (granica jako konstrukt mentalny, fakt socjologiczny, który kształtuje się przestrzennie)⁷. Interesujące nas aspekty problemu graniczności odnoszą się do dwóch zagadnień. Pierwsze dotyczy granicy między pojęciami abstrakcyjnymi, znajdującymi swe nowe aktualizacje metodologiczne; drugie odsyła do pytania o status granicy, implikującej istnienie jakiegoś otoczenia. W naszych rozważaniach pozostajemy zgodni z propozycją badaczki, traktującą granicę, z jednej strony, jako implikację bytu ograniczanego i sąsiadującego z nim („granica czegoś”), z drugiej strony, jako bytu odrębnego i niezależnego („granica między czymś”)⁸.

Interesować nas będą zatem dwie, miejscami zbieżne, miejscami przecinające się perspektywy. Pierwsza dotyczy granicy jako „strefy pomiędzy”, wiążącej się z pojęciem liminalności. Druga obejmuje obszar doświadczeń przekraczania, niwelowania i przesuwania granic (transgresja). Te dwa ujęcia („progowość” i „przekroczenie”) wiążą się z przyjętym tu sposobem interpretowania nowoczesnego i ponowoczesnego statusu tekstu i tekstowości, z estetyką fragmentu, ewoluującą

⁴ Tamże.

⁵ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria...*, s. 59.

⁶ E. Kubicka, *O pojęciu granicy – raz jeszcze*, „Linguistica Copernicana” 2012, nr 1 (7), s. 209–210.

⁷ Tamże, s. 211–213.

⁸ Tamże, s. 220–222.

w stronę transmedialnego paradygmatem literatury i literackości, wreszcie z hybrydalną, rozbitą i zwielokrotnioną tożsamością podmiotu i kondycją kultury.

Transgresja jako przekraczanie granicy, ale także jej uwyrażnienie i zdynamizowanie, niezmiennie postrzegana jest jako docieranie do tego, co źródłowe, istotowe, do fenomenu prawdy o świecie. Myślenie w kategoriach graniczności, buntu i przemiany, podobnie jak myślenie o transgresji, nie jest w kulturze nowością. Bez nich nie mogłyby istnieć dzisiejsza literatura, muzyka, film, sztuki plastyczne czy wreszcie współczesny dyskurs humanistyczny otwarty na takie kategorie, jak subiektywizm, indywidualizm, fragmentacja, płynność, niestabilność, przejściowość, dynamiczność, kontestacja, inność/obcość, hedonizm, cielesność, ludyczny karnawalizm i związany z nim mobilny porządek tożsamości. Relatywizm i antysystemowość kierują współczesną myśl teoretyczną w stronę antynomii i przeciwieństw, sporów o znaczenie różnicy, zmiany, hierarchiczności i ahierarchiczności, w stronę tego, co homogeniczne i heterogeniczne, a więc w stronę kluczowych pojęć opisujących niespójny, nomadyczny, fraktalny i transgraniczny kształt współczesnego świata.

Granica zawsze stawia nas w sytuacji różnicy, wątpliwości, zagadki, zmusza zatem do stawiania pytań. Wskazanie ich zakresu i celowości okazuje się jednak nieprecyzyjne bez uświadomienia sobie ograniczeń, jakie narzuca czy jakie wyznacza sam język opisu i interpretacji procesów zmiany kulturowej. Dla uściślenia semantyki granicy i graniczności w kontekście proponowanych tu rozważań konieczne jest więc pokazanie sposobu rozumienia zawartych w tytule artykułu pojęć z zakresu teorii kultury oraz wskazanie zależności między nimi.

Karnawał, karnawałowość, karnawalizacja

Ponowoczesność opisywana jest często jako czas i model kultury rządzone prawami karnawału⁹. Pojemne znaczeniowo, ale i niejednoznaczne pojęcie „karnawału” świadomie ujmujemy w cudzysłów, nie aspirując tym samym do pełnego i wielostronnego wyczerpania wszystkich aspektów, składających się na ideę karnawału w kulturze. Pojęcie to traktujemy raczej jako punkt wyjścia dla prześledzenia uniwersalnych cech kultury zorientowanej na to, co względne, niestałe, fragmentaryczne, antysystemowe, polimorficzne, nieklasyfikowalne, wielogłosowe¹⁰.

Czerpiąc z tradycji Bachtinowskiej, a także kontynuatorów i krytyków jego teorii¹¹, uwzględniamy istotne rozróżnienia między pojęciami „karnawałowości”

⁹ A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1986, s. 381–392.

¹⁰ Julia Kristeva pojęcie „polifonii” łączy nierozzerwalnie ze strukturą karnawału i karnawałowością jako tekstową transgresją. Por. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin: dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 400 i nast.

¹¹ Por. M. Mrugalski, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, opracowanie i wstęp W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 107–148.

i „karnawalizacji”. Idąc tropem propozycji Rustama Kasimowa, pierwsze z pojęć wiązać należy z bezpośrednim wpływem karnawału na literaturę, drugie na odwrót, z pośrednim wpływem elementów karnawałowych, tworzących pewne "karnawałowe postrzeganie świata". Ważnym aspektem będzie dla nas także, obecne w poglądach Kasimowa, utożsamienie karnawałowości z „poetyką obrzędów przejścia”¹².

Nieco inne ujęcie proponuje Dominick LaCapra, zauważając, iż „cechy wspólne dla karnawału w życiu społecznym i karnawalizacji w literaturze uznawał Bachtin za konstytutywne wobec postawy karnawałowej wobec świata”. Amerykański historyk podkreśla ponadto, że „karnawałowy światobraz, wyrastając z powszechnych tęsknot za wolnością, głosi radość przemiany i ucieszną względność istnienia”¹³. Czas karnawałowy to czas zmiany, otwarcia na inność, afirmowanie tego, co stawia opór oficjalnej, dogmatycznej powadze kultury zinstytucjonalizowanej, dążących do absolutyzacji zastanych form bytowania¹⁴.

Zasadniczy kontekst naszych rozważań odnosi się do wiązanych z postawą karnawałową niejednoznacznych interakcji między zasadniczymi opozycjami w języku i życiu, jakie zaadaptowała kultura postmodernizmu. Wpisana w jej filozofię względność i relacyjność, śladem tradycji karnawałowej, znosi biegunowe i binarne podziały między częścią i całością, porządkiem i chaosem, świętością i profanacją, powagą i błażeństwem, prawdą i kłamstwem, pięknem i brzydotą, jednoznacznością i ambiwalencją, wzniosłością i śmiesznością, epifanią kapłana i epifanią błazna, rytuałem i anarchią, wiecznością i doczesnością, duchowością i zmysłowością¹⁵.

Procesy kulturowe, naznaczone duchem karnawału, odsłaniają wewnętrzną ambiwalencję i niejednoznaczność, którym towarzyszy odwrócenie dominującej struktury hierarchicznej, kontrast z klasyczną estetyką, eksponowanie tego, co poboczne, nieklasyfikowalne, „osobne”, nieukończone, ostentacyjnie zmysłowe, hybrydalne i ekstatyczne, co samo siebie przerasta i wykracza poza swoje granice. „Karnawalizację” traktować będziemy zatem jako pojęcie określające pośrednią

¹² Arnold van Gennep w swej znakomitej pracy *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006 mówi o uniwersalnej tradycji rytów „przeprowadzających jednostki, grupy ludzi albo całe społeczeństwo z jednego stanu w drugi, z jednego wymiaru czasowego i przestrzennego w drugi”. Karnawał przynależy do tych obrzędów, co pozwala potraktować „karnawałowość” jako część „poetyki obrzędów przejścia”. Obrzędy te „zonglują pojęciami góra-dół, nagłymi przekształceniami, wybijając ludzi z utartych kolein czasowo-przestrzennych, stawiając ich na «progu», na granicy między przeszłością a przyszłością, między starym i nowym, znanym i nieznanym, zmuszając ich w sensie symbolicznym do przemieszczania się do nieba albo piekła”, R. Kasimow, *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia: rozmyślenia nad pojęciem „karnawału”*, przeł. B. Chmielewska, [w:] *Karnawał. Studia...*, s. 285–287 i nast.

¹³ D. LaCapra, *Bachtin, marksizm i karnawał*, przeł. Ł. Wróbel, [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 2, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 440 i nast.

¹⁴ Por. W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 7–13 i 14–65.

¹⁵ Por. J. Ślósarska, *Idea jarmarczności w kulturze*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 411.

i wtórną aktualizację cech (elementów) struktury karnawału i karnawałowego światooobrazu w zjawiskach reprezentatywnych dla kultury ponowoczesnej.

Liminalność

Śledząc za etnologią badania związane z społecznymi rytuałami przejścia, można rozpoznać w nich momenty charakterystyczne dla nowoczesnych i ponowoczesnych (ale z pewnością nie tylko) przemian kulturowych. Ukazać ich ewolucję dokonującą się w fazach: „wyłączenia”, „przejścia” (faza marginalna, liminalna) i „włączenia”. Victor Turner opisał jedną z faz obrzędów przejścia, fazę marginalną lub liminalną, czyli progową (*limen* = próg). Odwołując się do odkryć van Gennepa, dowodził, że rytuał, umożliwiający przejście z jednego układu normatywnego w drugi, zawsze opiera się na dialektyce „struktury” i „antystruktury”. Modalność kultury odnosi Turner do pojęcia „liminalności”, czyli „fazy przejścia”, zmiany, ruchu, burzenia i rekonstruowania porządku w ramach tej samej struktury. W fazie liminalnej powstaje „antystruktura”, wywracająca dotychczasowe hierarchie. Wtedy „na chwilę możliwe staje się wszystko: następuje zawieszenie tabu, uruchomienie fantazji, wywyższenie ubogich i poniżenie możnych; [wszystko] zostaje całkowicie odwrócone”¹⁶. „Przejście” to stan i doświadczenie, które są niedefiniowalne, ruchome, płynne, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne, wyjęte spod dotychczasowych praw i reguł. Można tę fazę obrzędu uznać za formę negocjowania czy ustanawiania nowego statusu, stan pomiędzy stanami, moment pomiędzy wyłączeniem z jednego porządku a ponownym włączeniem w nowy porządek. Gdy społeczeństwo i kulturę charakteryzuje brak ciągłości, obrzęd przejścia stara się na nowo ułożyć porządek społeczny¹⁷.

„Liminalność” jako faza czy kondycja o złożonym charakterze – zdaniem Turnera – ujawnia się w postaci „dramatu społecznego” o procesualnej formie (naruszenie ładu – kryzys – przywracanie równowagi – efekt działań). Kulturowymi sposobami uświadamiania „dramatu społecznego” są gatunki performatywne, takie jak rytuały, karnawały, święto, teatr, monografie antropologiczne, wystawy malarskie, filmy i inne. Autor *Gier społecznych* podkreśla jednak, że

w widowiskach charakterystycznych dla faz i stanów liminalnych chodzi raczej o zrzekanie się ról, burzenie struktur, zdzieranie z siebie statusów, ściąganie masek niż o ich przywdziewanie i noszenie. Antystruktura również jest widowiskiem. W jej ramach rodzą się jednak – choć ciągle jako liminalne – nowe struktury [...] ludyczne, ze swoimi gramatykami, z właściwą leksyką ról i relacji¹⁸.

¹⁶ V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 43.

¹⁷ M. Segalen, *Obrzędy i rytuały współczesne*, przeł. J.P. Pawlik, Warszawa 2009, s. 38 i nast.

¹⁸ V. Turner, *Liminalność...*, s. 52.

Zgodnie z Turnerowską koncepcją, „liminalność” ujawnia radykalny sceptycyzm wobec kulturowych wartości i reguł, traktując pogwałcenie norm(y) jako wartość scalającą; zawiesza sens i uświęca wieloznaczność, powołuje do życia alternatywne formy wspólnotowości, tworzy wzorce i symbole zbiorowej refleksyjności, która ma charakter zmienny i dynamiczny, otwierając przestrzeń dla dyskursów metakrytycznych. „Liminalność” wreszcie odsłania funkcję cykliczności rytuału, jako „ramy porządkującej”, pozwalającej stworzyć nowy, alternatywny język oparty na wszelkich możliwych kodach sensorycznych¹⁹.

Znamienna dla formacji ponowoczesnej płynność i otwartość paradygmatów kultury, nieokreśloność jej ram sprawia, że współczesne formy „opowiadania” świata bronią się rozpaczliwie przed wszelką finalnością, kresem, ograniczeniem, zamkniętością, przed „opresją” systemowości i pancerzem struktury. Szczególnym obszarem wykuwania się znaczeń stają się więc strefy „przejścia”: obrzeża, „po-boki”, marginalia, szczeliny w strukturze skodyfikowanych porządków znaczeniowych, estetycznych, społecznych, moralnych i światopoglądowych. Określa to znacząco język sztuki, który, nie chcąc tkwić w swych dawnych ramach, jednocześnie broni się przed uznaniem czy stworzeniem nowych. Współczesne przekazy artystyczne (tradycyjnie tekstowe czy multimedialnie posttekstowe), choć zachowują „pamięć struktur”, z których się wyzwoliły (strzępki znaczeń, kodów, mitów, toposów, symboli), istnieją w nich, to jednocześnie „żyją” niejako poza czy też ponad nimi. Z poczuciem ryzyka stosowanych uproszczeń i uogólnień, stan ten można porównać do opisywanej przez Turnera²⁰ i jego interpretatorów²¹ kulturowej dynamiki „przejść”.

(Bez)graniczność tekstu. Tekstualność a konwergencja mediów

Refleksja metodologiczna, skupiona na granicach tekstu, wskazuje na fakt, że status tekstu warunkowany jest sposobem kategoryzowania znaczenia, traktowanego bądź jako byt o wyraźnych granicach, bądź jako strefa wolnych przepływów, mobilna i nietrwała. Możemy mówić zatem – za Wojciechem Kalagą – o czterech tropach refleksji metodologicznej. Pierwszy, opierając się na tradycjach wyrastających z *Poetyki* Arystotelesa, mówi o ścisłym ograniczeniu i zamknięciu tekstu, o obecności ramy, która pozwala na odkrywanie zawartych w tekście znaczeń. Drugi krąg refleksji wskazuje na polaryzację, która z jednej strony zakłada autonomię tekstu, z drugiej zaś zachowuje świadomość jego stałych związków z różnorodnymi czynnikami zewnętrznymi²². Dwa ostatnie ujęcia – znajdujące swą akceptację i rozwinięcie w proponowanej tu analizie – badacz określa jako „osmozę (idea osmotycznej

¹⁹ Tamże, s. 41–50.

²⁰ V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, przeł. I. Kurz, [w:] *Karnawał. Studia...*, s. 291–314.

²¹ W. Dudzik, *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*, Warszawa 2013, s. 11–31 i 95–104.

²² W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 203–213.

granicy)" i *erasur* (skasowanie, usunięcie, zniesienie, wykreślenie [granic]). Autor *Mgławic dyskursu* udowadnia, że w przypadku dialogicznego charakteru tekstu, „granica ulega nieodwracalnej perforacji, umożliwiającej stały dialog między wnętrzem a zewnątrz tekstu. [...] Tekstowa osmoza ma swe źródło w uniwersalnym charakterze zasady dialogiczności (dialog z dyskursem, z innymi tekstami, z systemem kultury, z odbiorcą)”²³. Idea *erasur*, obecna w koncepcjach poststrukturalistycznych, zakłada zniesienie granic, prowadzące do zastąpienia pojęcia „tekstu” pojęciem „tekstualności”, rozumianej jako „pole wolnej gry znakowej poruszanej motorem dyseminacji”²⁴. Kalaga zwraca jednak uwagę na ślady „powrotu” granicy w rozważaniach Barthes’a i Derridy. Przypominając Barthesowskie pojęcie *jouissance* [rozkosz tekstu], badacz widzi w nim zastępczą formę kresu i granicy, przetransponowaną z wnętrza tekstu na odbiorcę, którego „ciało staje się – dzięki przemieszczeniu rozkoszy – granicą i determinantą tekstu”²⁵. U Derridy – zdaniem Kalagi – granica powraca jako konieczny warunek obalania dychotomii, której gwarancję sama stanowi. „[...] To, co słumione i wyparte powraca w przebraniu swej własnej negacji”²⁶. Derridiański *parergon* (rama) – kres, rozdzielenie (*limit*) staje się metaforą obalania dychotomii wnętrza i zewnątrz, służy wyjaśnianiu istoty różnicy, dekonstruowaniu „krawędzi” (*edge*) tekstu. Choć tekst przekracza swe ograniczenia, to dzięki swej krawędzi, nie rozpada się w bezmiarze tekstu globalnego, w otchłani tekstualności. Badacz przestrzeni dyskursywnych pozostaje zatem świadom, że „tekst w swej wirtualności nie może istnieć poza relacjami, że tekstowa »granica« promieniuje z wnętrza tekstu i to z powstałej w ten sposób mgławicowości tekst czerpie swą tożsamość”²⁷.

Taki kierunek teoretycznych rozważań wpisuje się w krąg współczesnej refleksji nad tekstem i tekstualnością. Refleksja ta obejmuje trzy perspektywy badawcze: analizy systemowe (Riffaterre, Genette), studia dotyczące relacji podmiotowych i komunikacji społecznej (Bloom, Said, Showalter) oraz rozważania nad właściwościami tekstu i tekstualności (Barthes, Derrida)²⁸. Przywracające literaturze status praktyki kulturowej, współczesne teorie „otwarcia tekstów”, każą bowiem uznać je za „wielośladowe interteksty”²⁹, badać „przyczyny, konstytucje i konsekwencje, a także tryby cyrkulacji i konsumpcji rozmaitych instytucji i dyskursów lingwistycznych, społecznych, ekonomicznych, politycznych, historycznych, etycznych, religijnych, prawnych, naukowych, edukacyjnych, potocznych i estetycznych”³⁰.

²³ Tamże, s. 214.

²⁴ Tamże, s. 217.

²⁵ Tamże, s. 230.

²⁶ Tamże, s. 233.

²⁷ Tamże, s. 238.

²⁸ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria...*, s. 153.

²⁹ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot...*, s. 59.

³⁰ Tamże.

Zwolennicy *cultural studies* akcentują fakt, że pojęcie 'tekstu', prymarnie związane ze słowem pisanym, obejmuje wszystko, co wytwarza znaczenie w wyniku praktyk znaczących, które funkcjonują w taki sam sposób, jak język. Pozwala to traktować 'teksty' nie tylko jako reprezentacje polisemiczne, ale jako reprezentacje (teksty) kultury³¹.

Kluczowe kwestie prezentowanych tu rozważań dotyczyć będą semantyki granic w odniesieniu do estetycznego i formalnego paradygmatu tekstu w jego powiązaniach z przekazami pozasłownymi. Proponowana perspektywa myślowa uwzględnia zmieniający się status tekstu, uznając, że

relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień, gdyż obejmują one w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)³².

Współczesny pejzaż płynnych przestrzeni sztuki, technologii informatycznych, nowych rynków zbytu i promocji kultury, komunikacyjnej współzależności nadawców i odbiorców pokazuje, że zasadnicza zmiana statusu tekstu i tekstowości wiąże się z wciąż narastającymi i różnicującymi się procesami konwergencji, zarówno mimetycznej, włączającej do przekazów tradycyjnych cechy form nowomediálních, jak i konwergencji mimikrycznej, akcentującej zjawiska odwrotne. Interesowały nas będą zatem mechanizmy, jakie rządzą zjawiskiem „transgresji tekstu”, włączonego w „kulturę konwergencji”, rozumianej jako „współegzystowanie ze sobą różnych systemów medialnych, powołujące do życia procesy i serie zdarzeń, jakie rodzą się między tymi systemami”³³.

Tekst bez granic, również tych terminologicznych i formalnych, stając się wielotworzywowym medium, nie służy już bowiem opisywaniu uniwersum, ale jest rozpoznawany jako gra kodów i kumulacja znaków nieokreślonego w swych ramach multiwersum, czyniącego pojęcie „tekstowości” interaktywną kategorią zagęszczonej fragmentaryczności. Można więc zaryzykować tezę, że tekst stał się dziś wszystkim poza sobą samym; „żyje”, zmienia się i „działa” jako pole szeregu eksperymentów rozgrywających się w świecie migotliwości sensów, ruchu obrazów, w świecie wyobraźni zapośredniczonej, zaprogramowanej medialnie i popkulturowo.

Hybrydalny i płynny status tekstu determinują prawa „karnawału” multimedialnej gry kulturowej, opartej na ustawicznym przekraczaniu granic tworzyw, mediów, form, estetyk, ale także ról i zobowiązań komunikacyjnych, granic masowej produkcji znaczeń i sposobów ich przetwarzania. Wyłączony z determinantów

³¹ Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 11 i 43–46.

³² R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 173.

³³ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz i M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 256–257.

werbalności i piśmienności, wychodzi naprzeciw potrzebom człowieka, chcącego wyrazić siebie i potrzebom kultury, szukającej nowych form artykulacji własnej tożsamości.

Refleksja, skupiona na badaniu problemu granic w literaturze, uznaje słuszność racji, wedle której każdy „tekst, zagęszczając w swym wnętrzu rzeczywistość, sprzyja ujawnianiu granic ontologicznych, strukturalnych, etycznych, religijnych, kulturowych, a także granic między autorem a tekstem”³⁴. Pytanie o status i graniczność tekstu będzie zatem pytaniem o kondycję podmiotu, a także kondycję języka i status kultury naznaczonej, z jednej strony dynamiką przełomów, przejść, różnic, z drugiej zaś narastającej konwergencji i odróżnicowania. Będzie też pytaniem o graniczność samej granicy i sposoby jej konceptualizowania³⁵.

Estetyka fragmentu: od „ziarna tekstu” do „pola wolnej gry”

Żyjemy w kulturze fragmentu, którego ponowoczesny status konfrontowany jest bezustannie z postawą intelektualną, rozpatrującą na przemian prymat całości nad fragmentem i fragmentu nad całością³⁶. Tam, gdzie zawodzi zasada spójnego i linearnego opisu rzeczywistości, gdzie następuje rozproszenie i zwielokrotnienie procesualnie „wytwarzanych” znaczeń, gdzie rośnie potrzeba aktywnej, zmysłowej przyjemności tekstu, „pisze się” fragmentami. Roland Barthes powie: „Fragmenty są zawsze kamieniami na obwodzie koła [...]. Układam je w kręgi: z okruszków składa się mój mały świat; cóż jednak jest w środku?”³⁷ Pytanie to wskazuje na problem granicy między całością a częścią, kierując naszą uwagę w stronę paradygmatów opisu i interpretacji świata utkanego z ułamek, częsteczek, kawałków i drobin. Rozbity porządek estetyczny, epistemologiczny, a także aksjologiczny służy odwróceniu znaczeń i rewizji modeli nazywania. Znosząc granice systemowe i kategoryjne, sprzyja niekonkluzyjności i nomadycznym wędrówkom nieliniowych kształtów chaosu.

Estetyka fragmentu, tak znacząco określająca język współczesnej sztuki, każe samo pojęcie „fragmentu” wywieść ze starożytności, gdzie zaistniał on jako skrócona forma myślowa. Kolejne aktualizacje kulturowe czyniły go zawsze znakiem przemiany estetycznego wartościowania rzeczywistości, sygnałem przełomu, kryzysu, przejścia, refleksem nowej postawy wobec świata, a więc swoistym kodem graniczności, która wiecznie się odnawia, wiecznie staje, nigdy nie dochodząc skończoności. Myślenie fragmentem prowadzi nas od romantycznego „otwierania dzieła”, „formy

³⁴ Wstęp [do:] *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński, Katowice 2004, s. 8.

³⁵ R. Bromboszcz, *Pewne przejście przez granicę między etyką a teorią chaosu*, [w:] *Granice w kulturze*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2010, s. 62 i nast.

³⁶ Problem ten jest przewodnim motywem badawczym mojej pracy: *Strzaskana mozaika. Studium warsztatu pisarskiego Zygmunta Haupta*, Toruń 2011, s. 43–476 i nast.

³⁷ Roland Barthes par R. Barthes, Paris 1975, s. 96–97. Przypis cyt. za: K. Bartoszyński, *O fragmencie*, [w:] tenże, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 141.

w ruchu”, wydzielenia relacji części wobec całości, do norm współczesnej afirmacji „vision fragmentée”³⁸ – fenomenologii „kawałkowania”³⁹.

Czy możemy mówić o fragmencie jako o pewnej figurze mentalnej, czy też jest on tylko odrębną formą genologiczną? Na ile staje się artykulacją „zmysłu chaosu”? Próbę odpowiedzi proponują autorzy *Słownika gatunków literackich*, dla których fragment to:

jedna z podstawowych form literackich [...], oznaczająca nie tyle odrębny gatunek literacki [...], co będąca przejawem nowego sposobu myślenia oraz powstającego światopoglądu wstępującej generacji romantycznej, która kategorię „zmysłu chaosu” przeciwstawiała klasycznej „idei porządku” [...]. Fragment, który mógł przybierać różnorodne formy pokrewne, niedokończone, niepełne, otwarte, takie jak ułamek, wyjątek, ustęp, odzwierciedlał nową estetykę i filozofię [...], dla której świat był raczej „chaosem” niż uporządkowanym „kosmosem”, zaś literatura miała stanowić próbę rozpoznania i uchwycenia odczytywanej ciągle na nowo księgi świata. Fragment był nie tylko literacko-refleksyjnym narzędziem poznania rzeczywistości, ale także formą ekspresji jednostki twórczej, poszukującej zrozumienia własnej egzystencji oraz określenia swego miejsca w świecie pozbawionym jednoznacznych wyznaczników etycznych, estetycznych i metafizycznych⁴⁰.

Ponadrodzajowe i ponadgatunkowe zawieszenie formy czyniło z fragmentu synonim „ruchu otwartego na nieskończoność, konkretyzację Schleglowskiej „formy bez formy” (*formlose Form*)⁴¹, literatury „stającej się, wspartej ideą nieustannego rozwoju, którego efektem były załączki (Novalisowska koncepcja fragmentu jako «ziarna siewnego»)”⁴², ułamki, urywki, przedteksty, zapiski, notatki, warianty (idea „avant-texte”). Zapisany w fragmencie „błysk myśli” stawał się wyrazem postawy wobec świata, postawy wobec własnego dzieła oraz świadomości siebie, duchową i umysłową projekcją artystycznego „ja”⁴³. Tragiczne rozdarcie artysty znajduje swą kontynuację w rozbiciu dzieła, w którym „wszystko jest obietnicą, ruchem i ciągłą zmianą”⁴⁴. Szkicowość i niekonkluzyjność fragmentu oddaje zatem stan zmiany,

³⁸ M. Delaperrière, *Fragment i całość czyli dylematy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 21–22.

³⁹ J. Różyc-Molenda, *Fenomenologia „kawałkowania”*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 197–206.

⁴⁰ M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, wstępem opatrzył S. Jaworski, Warszawa–Bielsko-Biała 2008, s. 387.

⁴¹ F. Schlegel, *Fragmenty z Athenäum*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830: Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, wyd. II rozsz., Warszawa 1995, s. 162–163 i 167–175.

⁴² Novalis, *Kwietny pył (fragment 114)*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu...*, s. 182.

⁴³ A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 12 i nast.

⁴⁴ J. Prokopiuk, *Wstęp* [do:] Novalis, *Poetyzmy*, [w:] *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł., wybrał i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 5.

przejściowości, ruchu myśli, rejestrując i odkrywając fazy organizowania się nie-skończonej całości. Takie rozumienie fragmentaryczności, choć odrzuca pojęcie skończoności, poprzez sugestię wskazywania relacji między fragmentami, zakłada wznoszenie się ku finalności sensu, budowania semantycznego wzoru rzeczywistości tekstowej, stanowiącej jednak zawsze częściowy obraz świata przedstawionego. Fragment – „ziarno” interpretowany bywał także jako „wcielenie zatrzymanego wzrostu, nieruchomości, z uwagi na brak «rozwinięcia» przebiegu wypowiedzianego (słowna rzecz – umarła lub czekająca narodzin)”⁴⁵. „Ziarno tekstu” staje się w ten sposób figurą narodzin i zapowiedzią dzieła *in status nascendi* (fragment-projekt, „zaczyn dzieła”). Fragment romantyczny to zatem swoisty „zapis poszukiwań” tego, co można by nazwać spełnieniem się sensu w słowie. Dialektyczny kształt tego procesu opisuje Stanisław Jaworski:

Dzieło nie musi być doskonałym spełnieniem, [...] jest [ono] rezultatem akcji, w której odbywa się gra różnych sił i interesów, indywidualność zaś pojawia się w nim raczej jako niejednolita, niespełniona. Jest wynikiem działania, którego podmiot produkuje sam siebie, jako przedmiot. Jest to wizja procesu twórczego, gdzie pomysł – jako teza – zмага się z negatywnością – jako antytezą – ograniczonego wykonania⁴⁶.

Romantyczna kultura pamiątek uczyniła z fragmentu ewokację przeszłości jako ruiny, szczątków całości zaginionej, zniszczonej, zachowującej ułamki jakiegoś „autentyku”. Idea dzieła w ruinie staje się projekcją świata w chaosie, jak również przeżycia niedostatku, niepełności egzystencji, ruiny ludzkiego życia, wreszcie zdążania ku śmierci.

W okresach kulturowo-cywilizacyjnych przełomów, „fragmentowy wyrażania się sposób”⁴⁷ służył opisaniu doświadczenia kryzysu. Udzielano głosu fragmentom, wprowadzającym dysharmonię kształtów i struktur, brak i niepełność, pozbawianie utworu którejś ze stałych części. Szczególne znaczenie odgrywały tu formuły początku i końca. Transformacje punktów granicznych tekstu wzmacniały potencjalną dialogowość, otwierały go na inne teksty-fragmenty. Wprowadzając semantyczną destabilizację i płynność, kierowały ku proliferacji czy nawet anihilacji znaczenia, jako radykalnego narzędzia polemiki z tradycją. Badaczka tekstowej spójności podkreśla wyraźnie, że

Nowa formuła początku tekstów może i musi być odczytywana jako polemika z tradycyjną, zamkniętą formą tekstu [...]. Forma zaś otwarta może być skonstruowana tak, by czytelnik odszukał względnie szybko materiał niezbędny dla zbudowania właściwego początku w dalszych zdaniach tekstu, by ten właściwy początek można

⁴⁵ J.L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 4, s. 368.

⁴⁶ S. Jaworski, *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993, s. 14–15.

⁴⁷ C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, t. VIII, Warszawa 1971, s. 26–30.

było hipotetycznie założyć na podstawie samej językowej formuły początku wypowiedzi⁴⁸.

Zmiana granic tekstu służyła jego fragmentacji, aktywizowała odbiorcę. Formuły początku i końca przybierały kształt elipsy, translokacji, przemilczenia. W „szczelinach” struktury skrywały się niewidoczne na pierwszy rzut oka znaczenia.

Jak trafnie zauważa Anna Kurska, poetykę fragmentu wyznaczają charakterystyczne cechy nawiązujące do tradycji sternowskiej (odniesienia autotematyczne, autonomia narratora, rozbitcie retorycznego porządku dzieła). Fragmentaryzm narracyjny objawia się więc jako metoda „luki”, świadomego zawieszenia treści, rozbitcia chronologii, manifestowania samodzielności poszczególnych części, burzenia spójności fabuły. „Ów pozorny chaos ma sugerować nieuchwytność opisywanego świata, niemożność jednoznacznej jego interpretacji”⁴⁹. Eliminację formuł uspojnających możemy potraktować jako świadome zacieranie granic, „zaciemnianie” przejrzystości kodów znaczeniowych. Fragmentaryzm kompozycyjny, stając się sygnałem projektu aksjologii i ekspresji światopoglądowej tekstu, wyznacza odbiorcy rolę poszukiwacza, kreatora, walczącego z nawykami schematów odbioru. Tu semantyka transgresji tekstu wiąże się z semantyką drogi, poszukiwania, tworzenia i przemiany, systemowego odkrywania swoistej „wiedzy lokalnej”⁵⁰, zawartej w dynamice piętrzących się różnic. Tak zaprojektowany mechanizm gry każe odbiorcy samemu odnaleźć „nieistniejącą” część tekstu, by ową, pozornie chaotyczną rzeczywistość, zobaczyć jako „przemysłany porządek” – tyle, że tworzony poza przyjętymi regułami. Sztuka fragmentarystów rodzi się więc z napięcia między porządkiem a nieporządkiem. Paradoks ten trafnie objaśnia refleksja Waltera Hilsbechera, który zauważa, iż

[...] dotąd wszystkie systemy myślowe były tylko ułamkami rzeczywistości, fragmentami. [...] Pęd do ogarnięcia całości, który się w nich przejawia, ma swoją funkcję, choćby tę, że potwierdza na nowo fragmentaryczny charakter wszystkich zjawisk życia. Życie przebiega poprzez paradoksy. [...] Fragmentarystów życie zmusza do rozstania się z formą. P r a g n ą formy, lecz pragnienie zupełności prowadzi ich do formalnych niepowodzeń. Ich proza tka swoje wzory i jednocześnie rozkłada się, zatracą [...], stając się łupem czasu, któremu oddaje się [...] – poszarpana nietrwałością⁵¹.

Wpisana w poetykę fragmentu problematyczność związków między podmiotem a przedmiotem staje się świadectwem zmagania twórcy z formą, prób jej

⁴⁸ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Problem języka*, Wrocław 1974, s. 281.

⁴⁹ A. Kurska, *Fragment*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Warszawa–Wrocław–Kraków 1991, s. 303.

⁵⁰ C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2003, s. 170–171 i nast.

⁵¹ W. Hilsbecher, *Fragment o fragmencie*, [w:] tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje, wybór i wstęp* S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 153–155.

przełamania. Stąd transgresyjny charakter fragmentu „odzwierciedlający najsilniej uniwersalistyczne tendencje jednoczenia się i zacierania granic między rodzajami sztuki”⁵². Służy on odkrywaniu takich środków ekspresji, które łączyły różne tworzywa i media w duchu przekraczania czy negowania zasady jedności świata. Pisząc o romantykach, Marta Piwińska mówi wprost: „fragmentaryczność stała się ich zasadą estetyczną, między innymi dlatego, że jedność życia nie ukazywała się w jego chronologicznym przebiegu; eksperymentowali, starając się chwytać los”⁵³. W drodze do absolutu artysta romantyczny musiał doświadczać transgresji, rozsądzać formę, przeciwstawiać się kształtom gotowym.

Bunt przeciwko normatywnym założeniom sztuki, znajdujący swą estetyczną wykładnię między innymi w zjawisku synkretyzmu rodzajowego i gatunkowego, pozwolił uznać także fragment modernistyczny jako jednostkę wolną od kategoryzacji i reżimów konwencji. Formalną otwartość potwierdzała praktyka pisarska Paula Valéry’ego, którego zbiór fragmentów określić można jako „dzieło sztuki złożone z samych faktów myślenia”⁵⁴. Założenie estetyczne francuskiego modernisty rozpoznajemy w strategii osobliwej niegotowości zbioru (cyklu), ujawniającej się zarówno w poszczególnych elementach – fragmentach, jak i niegotowości kompozycyjnej, zmuszającej czytelnika do twórczego odkrywania ukrytej całości. Tekst fragmentaryczny „staje się” dzięki czytelniczemu spajaniu, co przydaje mu cech literackiej partytury, dookreślonej artystycznie w akcie odbioru⁵⁵. Narracyjne struktury fraktalne⁵⁶ o porządkach nieliniowych organizuje prawo serii lub wariantowego zwielokrotnienia fragmentowych powtórzeń, organizowanych każdorazowo w celu tworzenia nowych skupień sensotwórczych. Dlatego, jak dowodzi Ewa Połczyńska,

w serii fragment, forma stworzona przez atraktor, staje się najistotniejszym elementem dzieła i [...] zachowuje odrębne, sobie tylko przynależne znaczenie [...], a układ wyrażony przez fragment jawi się jako swoisty pryzmat, który stwarza możliwość zorganizowania materii nietypowej w skróconą wizję prawdy, zagęszczoną myśl, świat zmieszczony w żrenicy⁵⁷.

⁵² Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii literatury*, Warszawa 1966, s. 171–172.

⁵³ M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 117–118.

⁵⁴ J.L. Galay, *Problemy dzieła...*, s. 372.

⁵⁵ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gatuszka L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 25.

⁵⁶ Tekst dyspatywny, zbudowany na kształt samopodobnych fraktali, traktowany jest jako cecha nowoczesnego eseju. Por. D. Heck, *Fraktalność nowoczesnego eseju*, [w:] *Efekt motyla 2. Humaniści wobec metaforyki teorii chaosu. Studia*, pod red. D. Heck i K. Bakuły, Kraków 2012, s. 283–286; R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 172–184.

⁵⁷ E. Połczyńska, *Topos labiryntu w dwudziestowiecznych narracjach seryjnych*, Toruń 2008, s. 47–48 i nast.

Wiek dwudziesty uczynił z cząstki, wycinka, reprezentację mimetyczną współczesnej rzeczywistości, od dawna rekonstruowanej przez naukę i pozbawionej wszelkiej hierarchii. Świadectwem tego są niewątpliwie awangardowe ruchy twórcze wyrażone modernistyczną estetyką powieści-worka. Badania pokazują, że literacka nowoczesność obfituje w formy „stające się”: utwory-bruliony, powieści ostatecznie niezamknięte (*Collegium Novum* Jana Brzękowskiego), noty o książkach urojonych (*Tlön Uqbar, Orbis Tertius* Borgesa), wielość fragmentów układających się w co najmniej dwie książki (*Gra w klasy* Julio Cortazara). Ten rodzaj fragmentaryczności wiązać należy oczywiście z koncepcją „formy-korzenia”⁵⁸: niedociągniętej, zatrzymanej w stadium wstępnym, brulionowym. Fragment jako zapis świata po cywilizacyjnej katastrofie staje się miejscem napięć, w którym krzyżują się sprzeczne dążenia. Maria Delaperrière wskazuje na estetyczne przewartościowania nowoczesności, sprawiające, że „świat, zachowujący sens jako całość, traci swój środek. Jest fragmentaryczny, ale nie rozbitny, a każdy fragment nabiera sensu w stosunku do zespołu fragmentów. [...] W tym kontekście bezpośrednim wyrazem poetyki fragmentu są opozycje: jedność – wielość, ogół – szczegół, skończoność – nieskończoność, punkt – wszechświat”⁵⁹. Zdaniem Delaperrière, już kod futurystyczny, odsłaniany w wizjach rzeczywistości aprzycynowej, zdradza wyraźnie nachylenie ku koncepcji Nietzscheańskiej, uznającej fragment za autonomiczną całość funkcjonującą i znaczącą, niezależnie od wszelkiej hierarchii. Taka forma fragmentacji prowadzi do skupienia obiektywu na jednym wycinku rzeczywistości, funkcjonującym poza wszelką celowością, co objawia się atomizacją dyskursu, migotliwym rozpraszeniem tekstu, wzmożonym dysonansem obrazowania⁶⁰.

Swoisty dla estetyki fragmentu „niepokój” łączy się z ideą „wyrażania niewyraźności”, z opisywaniem świata w formie „momentu-ślądu”. Fragment wydaje się wręcz określać całą „poetologiczną świadomość formacji modernistycznej” z jej „estetyką niewyraźności, lingwistyczną negacją, egzystencjalną analityką milczenia, sztuką rozumianą jako nieprzerwany wysiłek wyrażania nowości”, wreszcie „koncepcją dzieła sztuki jako epifanii”⁶¹.

Przeciwnik idei nowości Theodor Adorno wskazuje na „nieprzedstawialność sztuki”, która to sztuka uchyla się wyrażaniu, neguje możliwość urzeczywistnienia się formy pełnej, skazana jest na wieczną odmiennność od tego, co terazniejsze, na zapisywanie jedynie „momentów-ślądów” jako rodzaju „uwewnętrznionego doświadczenia”, przez co „dzieła sztuki są zneutralizowanymi [...], jakościowo odmiennymi

⁵⁸ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] tegoż, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1988, s. 613; G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3; K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 146.

⁵⁹ M. Delaperrière, *Fragment i całość...*, s. 27.

⁶⁰ Tamże, s. 25–32.

⁶¹ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 17–22.

epifaniami”⁶². Adornowskie zanegowanie czasu linearnego jako systemu⁶³ znajduje swój wyraz w fragmentarycznym, cząstkowym, „momentalnym” sposobie doświadczenia i rejestrowania czasu. Antyheglისტyczna estetyka fragmentu jest manifestacją niezgody na świat zastany i rozбивa jego ideologiczną spójność.

Modernistyczny status fragmentu wiązał się jednak z funkcją strukturalizującą, dającą szansę na szukanie znaczenia i rozpoznawania kodów spójności. Fragment dla modernistów był „terenem” gry pomiędzy całościowością a nie-całościowością. Pozwoliło to wyodrębnić określone typy fragmentaryczności, takie jak „fragmentaryczność kreowana”, parcjalna, delimitacyjna i strukturalna⁶⁴. Sygnałami fragmentacji strukturalnej będą, ujawniane naprzemiennie, konwencje gatunkowe, z których żadna nie jest dominującą. Obcujemy wówczas nie z rozbiem formy, ale z „rozproszkowaniem” części różnych form. W ten sposób powstają struktury „mozaikowe”, eklektyczne składanki zbliżone do naznaczonych poetyką przejściowości współczesnych sylw. Nie inaczej rzecz się ma z fragmentem, który – jak czytamy w eseju Waltera Hilsbechera – „odgrywa istotną rolę na początku i na końcu wszystkich wielkich epok formalnych. Wprowadza je szkicowo albo rozkłada na surowce dla późniejszych projektów”⁶⁵. Być może dlatego badacze tego zjawiska wskazują na fakt, że fragmentowość sylwiczna jest „świadectwem samowiedzy poznawczej współczesnej sztuki słowa, jest próbą tworzenia kolejnych wariantów współczesnych metafor epistemologicznych”⁶⁶.

Graniczny status fragmentowości pokazuje ewolucja modernistycznego czy właściwie kubistycznego kolażu zmierzająca w stronę estetyki *bricollage’u*, bliskiej już ponowoczesnym „kawałkowaniom” świata. Kolaż służył wyzwoleniu części tekstu z porządku linearnego i celowościowego, uwolnieniu ich od „ciśnienia macierzystych kontekstów, by w nieoczekiwanych konfrontacjach i powiązaniach dokonać ich resematyzacji”⁶⁷. Wymagał zatem pewnego zadośćuczynienia normom. Uzyskując rangę autonomicznego przedmiotu, komunikował taką wizję świata, która jest mieszaniną „wszystkości”, biblioteką chaosu, ahierarchicznym zlepkiem cytatów oraz klisz⁶⁸. *Bricollage* to gra oparta na przeświadczeniu, że wszystko jest cytatem, kombinacją części już istniejących, z których budowany jest jakiś zlepek, będący bardziej odbiciem świadomości twórcy, niż zapisem rzeczywistości. Fragment, jako narzędzie zasady *bricollage’u*, eliminuje wszelką sentencjonalność,

⁶² T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemięniowa, Warszawa 1994, s. 61, 148, 156.

⁶³ O pojęciu czasowości w sztuce nowoczesnej pisze M. Delaperrière, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 46–61.

⁶⁴ K. Bartoszyński, *O fragmentach...*, s. 143–147.

⁶⁵ W. Hilsbecher, *Fragment...*, s. 154.

⁶⁶ M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik...*, s. 602–603.

⁶⁷ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 2000, s. 256.

⁶⁸ Tamże, s. 259.

celowość, finalność. Podobnie rzecz przedstawia się w przypadku „niedomykania” tekstu, opatrywania otwartych zakończeń utworu pytaniem, co wywołuje wrażenie „zapisu” ciągle stającego się, dopuszczającego możliwość wielu rozwinięć, przedłużeń, dookreśleń.

Istotny dla naszych rozważań jest pogląd znawczyni modernizmu:

Fragment modernistyczny jawił się jako destrukcja konstruktywna, bunt przeciw porządkowi klasycznemu w imię nowego ładu, sprzeciw wobec wszelkich systemów, wielogłosowość. Schyłek nowoczesności zaś, czyniąc z fragmentu „ikonę świata”, w którym wszystko już zostało powiedziane, lansuje swoisty porządek, który staje się estetyką rozpadu („*vision fragmentée*”)⁶⁹.

Idąc tropem porównań, można stwierdzić, że fragmentaryczność modernistyczna to poważna, zrytualizowana polemika z zasadą kompletności, zorientowana jednak na esencjonalność i dyskursywność, podczas gdy jej postmodernistyczna kontynuacja skupia się raczej na zabawie, anarchistycznym błżeństwie, zmysłowości, przypadkowości i przygodności⁷⁰, jest „pracą nad tekstem, który jest coraz bardziej pozbawiony sensu”⁷¹.

Dla postmodernistów wyznacznikiem antysystemowej poetyki jest, obok nieprzedstawialności, ironii i hybrydyzacji, właśnie nieokreśloność i fragmentaryczność⁷². Zastępują oni formę korzenia ideą *rhisome* – labiryntowego kłącza, wprowadzającego rodzaj myślenia pozornie pluralistycznego, gdy brak już jedności, ale ciągle jeszcze pozostaje jej pamięć, jako punkt odniesienia dla wielości. Dekonstrukcjoniści kanonizują fragment. Jacques Derrida stwierdza wręcz: „pisać, to mieć pasję zaczytania”⁷³. Dezintegracja struktury, jako swoista „energia napięcia tekstu”⁷⁴, staje się estetycznym imperatywem ponowoczesności, dla której fragment jest ikoniczną reprezentacją świata, metodą opisu aktualnej sytuacji kulturowej, ewokacją założeń estetyczno-poznawczych, ale także narzędziem opisu i interpretacji rzeczywistości, domagającej się nowych form reprezentacji. Postmodernistyczna idea fragmentu ogniskuje w sobie całą transgresyjność myślenia o literaturze, które każe

zapomnieć wiedzę, podpalić bibliotekę poetyk, [...] świętować amnezję, dzikość, a nawet głupotę. [...] Dar poematu niczego nie cytuje, nie ma żadnego tytułu, nie wierzy w nic, pojawia się tam, gdzie się nie spodziewasz [...], zrywa z poezją dyskursywną, [nazywa] pewną namiętność do jednostkowych znamion, sygnaturę

⁶⁹ M. Delaperrière, *Fragment i całość...*, s. 21–22.

⁷⁰ Tu punktem odniesienia jest sposób ujęcia metafory tańca przez A. Zawadzkiego w pracy *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 369.

⁷¹ G. Manganelli, *Literatura jako kłamstwo (Dwa fragmenty)*, przeł. J. Ugniewska, „Literatura na Świecie” 1994, nr 1/2, s. 262.

⁷² K. Wilkoszewska, *Wariacje...*, s. 132–133.

⁷³ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 251–267.

⁷⁴ W. Hilsbecher, *Fragment...*, s. 152–155.

powtarzaną w rozproszeniu, niezmiennie poza kręgiem logosu, nieludzką, ledwo oswojoną⁷⁵.

„Myślenie fragmentem” aktualizuje także znaczenie idei George’a Bataille’a, szukającego prawdy w resztkach, odpadkach, zdegradowanych cząstkach bytu⁷⁶. Uzyskujące rangę faktów tekstowych fragmenty stają się środkiem odkrywania różnic w zamkniętej całości świata, którego wartość indywidualną można uchwycić w języku negacji, niespójności, nieporządku. Wszystko co marginalne, przyczynkowe, rozparcelowane, odrzucone i wyalienowane może być źródłem epifanii jako emanacja prawdy „resztek”, „odpadków”, „zdegradowanego kawałka”. W *Piśmie kłęski* Maurice Blanchot stwierdza, iż:

[...] fragment jest jedyną wysepką na morzu ruin współczesnej epoki. Kiedy wszystko zostało powiedziane, to, co zostaje do powiedzenia, to kłęska, ruina słowa, niedoładność pisma, szum, który jest szeptem tego, co zostaje bez reszty⁷⁷.

Do tradycji „dzieła w ruinie” nawiązuje także Eugenio Donato, u którego czytamy, że „naturę poety konstytuuje zbiór fragmentów przeszłości, z których każdy jest synekdochicznym przedstawieniem tekstowym”⁷⁸, a w programie badawczym Rolanda Barthes’a i Jonathana Cullera odnajdujemy tezy o antystrukturalizmie „nie szukającym w dziele porządku, ale nieporządku”⁷⁹, o lekturze „koncentrującej się na częściach, odnoszącej je do materiału różnego rodzaju i nie mogącej rozważać relacji każdej części do całości”⁸⁰. Barthesowska „filozofia tekstu” przybiera postać metafory „rozwieżdzonego nieba, pozbawionego krawędzi i punktów odniesienia”⁸¹. Dynamiczny proces zderzania się rozsypanych porcji mowy to – wedle Rolanda Barthes’a – „ruchoma gra *signifiants*”⁸², która aktywizuje sferę „pomiędzy” znaczeniami czy raczej „zdarzeniami” tekstu. Aktywny i produktywny „tekst w działaniu” nabiera wymiaru nieredukowalnej wielości, „wszystko znaczy nieustannie i wielokrotnie, ale bez przypisania do określonej struktury”⁸³. Taki punkt widzenia pozwala

⁷⁵ J. Derrida, *Che cos’è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 159–160.

⁷⁶ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 49–65.

⁷⁷ M. Blanchot, *Ecritures du désastre*, Paris 1980, s. 79 (przekład własny).

⁷⁸ E. Donato, *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gościńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 338.

⁷⁹ R. Barthes, *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty” 1979, z. 5.

⁸⁰ J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 231–272.

⁸¹ „Literatura jest zawsze tylko jednym tekstem [otwartym] na przejścia ku sieci o tysiącu wejściach [...], ku perspektywie fragmentów, głosów pochodzących z innych tekstów, innych kodów”, R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 48.

⁸² R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 191–197.

⁸³ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 189–190.

nam spojrzeć na „tekst” jak na „uniwersum znakowe, dla którego nie są istotne ani dzieła składające się na nie, ani gatunki w nim rozpoznawalne”⁸⁴, ani tworzywa, jakie ową tekstowość stanowią. Fragment buduje w ten sposób rodzaj antysystemu skierowanego nie tylko przeciwko poetologicznym kategoryzacjiom, ale przeciw wszelkiej racji totalnej i deterministycznej. Możemy powiedzieć za Derridą, że istotą fragmentu jest „esencjonalna nieukończoność”, „decentracja”, odwrót od „parafrazującego” ujęcia całościowego w kierunku uchwycenia „pola wolnej gry”⁸⁵.

Wielość, zmienność i multiplikacyjność kulturowych przekazów pozwala mówić o homologii pomiędzy otwartością struktur i wieloznacznością rozmnożonych części a chaotycznością, absurdalnością i niepoznawalnością świata. Panfragmentaryzm odzwierciedla rzeczywistość, która w swej naturze jest bezkształtna⁸⁶, znamionuje kryzys, przejście, kres wyrażalności, konflikt⁸⁷, jaki tkwi pomiędzy doświadczeniem rzeczywistości a próbami jej artykulacji. Jak zauważa Walter Hilsbecher:

czasy wysokiego napięcia [...] mają w dziedzinie duchowej tendencję do fragmentu, który odgrywa istotną rolę na początku i na końcu wszystkich epok formalnych. [...] we fragmencie raczej niż w dziele zamkniętym tkwi możliwość przedstawienia nieskończoności świata, a także nieskończoności drogi poznania – to zaś oznacza [...]: nierozwiązywalności zagadki świata. Właśnie ta nierozwiązywalność paradoksalnie popycha nas raz po raz ku rozwiązywaniu, nie pozwala zejść z drogi poznania. [...] fragment uczy nas zrozumienia płynnej struktury świata, przejmując nas czarem tymczasowości, wstrząsa naszą świadomością, budząc jasne przekonanie, że doskonałość polega na tym, by z całym spokojem uprawiać fragment, by w sposób możliwie najdoskonalszy być niedoskonałym⁸⁸.

Nieprzedstawialność rzeczywistości przekłada się na taki porządek lektury, który „[...] koncentruje się bardziej na niemożliwościach, niż na możliwościach, na nieskuteczności systemu czy strategii, niż na ich skuteczności, na rozproszeniach, niż na scalenjach (skupieniach), na niedookreśleniu niż na dookreśleniu”⁸⁹. W ponowoczesnym świecie obcujemy zatem z paradoksem całości jako fragmentu i fragmentu jako rodzaju całości. Gilles Deleuze przekonuje, iż w świecie, gdzie „wszystko

⁸⁴ K. Bartoszyński, *O fragmencie...*, s. 153.

⁸⁵ R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 126.

⁸⁶ M. Skrzeczkowski, *Miazgowatość – doświadczenie ponowoczesności*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie: analizy kulturoznawcze*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2009, s. 21–31.

⁸⁷ Por. S. Magala, *Konflikt w kulturze współczesnej*, [w:] tegoż, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 133–154.

⁸⁸ W. Hilsbecher, *Tragizm...*, s. 30–35 i 154–155

⁸⁹ A. Pilch, *Umykanie sensu – chaos języków – tekst wiecznie niedoczytany (Derrida, Deleuze)*, [w:] *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. K. Bakuła i D. Heck, Wrocław 2006, s. 148.

rezonuje, zamiast następować po sobie”, skuteczną praktyką hermeneutyczną jest „filozofia wiecznej dygresyjności”⁹⁰.

Duchowo-estetyczna kondycja współczesnego fragmentarysty wiąże się z świadomością kresu Heglowskiego złudzenia transcendentnego, każącego wierzyć w scalenie i jedność, gdyż ceną za owo złudzenie jest „terror i totalizm” form. Ponowoczesną odpowiedzią na nierozstrzygalność tego konfliktu jest postulat Jeana-Françoisa Lyotarda: „Wypowiedzmy wojnę całości, bądźmy świadkami nieprzedstawialnego, prowadźmy ku poróżnieniom, wierząc w możliwość wygranej bez troski o jedność całości”⁹¹.

Poza granicami tworzyw. Intermedia a zmysłowa „produkcja” znaczeń

Étienne Bonnot de Condillac, sięgając do narodzin pisma, podkreśla obrazową wartość języka. Stwierdza wręcz, że „pismo było z początku tylko prostym malarstwem”⁹². Myśl tę aktualizuje po latach Jacques Derrida, stwierdzając, że „pismo jako środek komunikacji jest w swej istocie malarstwem, [...] powtórzeniem obrazowości”⁹³. Jej modernistyczna ekspansja w eksperymentach formistów i futurystów wiązała się ze zjawiskiem „słowografii”⁹⁴, znajdując swe kontynuacje w estetycznych projektach poezji konkretnej i fonicznej. Dziedzictwem awangardowych eksperymentów, których celem była redefinicja sztuki, stały się zjawiska, takie jak np. assemblage, performance, happening, body-art, art direct, behaviour-art, land art, clouage, decollage, fumage, emballage, informel, spacjalizm, nowy dadaizm, sztuka optyczna i kinetyczna, poezja wizualna, miejskie graffiti, mail art, video art, computer art, visual reality art i inne⁹⁵.

Współcześnie w ślad za wielościowym językiem przekazu artystycznego idzie uwolniony z ram metodologicznych naukowy dyskurs, skupiony wokół antropologii nowych mediów⁹⁶, ich udziału w zmianie paradygmatu literatury i literackości.

⁹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 31.

⁹¹ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 60–61.

⁹² E. Condillac, *O pochodzeniu poznania ludzkiego. Gramatyka*, przeł. K. Bończyk, Warszawa 2002, s. 341.

⁹³ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 379–382.

⁹⁴ B. Śniciekowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 325–327.

⁹⁵ Por. G. Pietruszewska-Kobiela, *Preludium do ponowoczesności. Ready makes Marcela Duchampa i Anatola Sterna*, [w:] *Filologia polska. Historia i teoria literatury*, red. E. Hurnikowa, L. Rożek, Częstochowa 2009, s. 139–172.

⁹⁶ Współczesne tendencje badań porównawczych włączają ikonologię w obszar badań kulturowych i koncentrują się na filozofii obrazu, opisywaniu mechanizmów recepcji słowno-obrazowej we współczesnych przekazach multimedialnych. O. Kryszowski, *Literatura i malarstwo w badaniach porównawczych*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. I: *Problemy teoretyczne*, red. nauk. E. Szczęsna i E. Kasperski, Kraków 2010, s. 160–164.

Aktywność badawcza dotyczy tekstu rozumianego jako polimedialne dzieło sztuki, skupia się na zjawiskach audiowizualizacji, przestrzenności i architektoniki tekstu, cyberliteratury, hipertekstu w kulturze interfejsów, a także nowej ontologii tworzyw i mediów. W kontekście takiego kierunku praktyk badawczych potraktujmy „liminalność” tekstu jako stan „przejścia” od idei spójności i autonomii tworzyw w kierunku afirmacji radykalnej fragmentowości, jaka stała się konsekwencją medializacji sztuki i hipermedialności tekstu.

Scott Lash, wychodząc od opozycji między oznaczaniem a pragnieniem, dyskursem a figurą, broni tezy głoszącej, że modernistyczne nurty w ewolucji kultury oparte są na semiotyce i wzmożonych „trybach oznaczania”, na „wrażliwości dyskursywnej”, logice i dyscyplinie słowa, formalizacji języka, „kulcie” znaczenia, „estetyce interpretacji”, w której panuje ład, przyznający pierwszeństwo słowu. Zdaniem Lasha, postmodernistycznym orientacjom właściwa jest tendencja „kulturowego odróżnicowania”, prymat pragnienia nad oznaczaniem, przyjemności nad rzeczywistością, skupienie na pierwotności procesów psychomentalnych oraz podkreślenie roli wrażliwości Id, biorącej górę nad wrażliwością Ego. Postmodernistyczne „odróżnicowanie” obejmuje zespół praktyk artystycznych i kulturowych związanych z figuralnością, negacją systemowości, odrzuceniem totalizujących mechanizmów sensotwórczych, zasadą różnicy i pluralizmu, z płynnością i ruchem znaczenia, wrażeniowością, sensualizmem, a więc tym wszystkim, co przynależy do wizualistycznego kodu ogarniania rzeczywistości⁹⁷.

Susan Sontag definiowała nieoznaczoność jako ekspresję wrażenia wizualno-fonicznego, uwolnionego z rygorów intelektu, presji znaczenia, właściwego dla kultury słowa zdominowanej przez „estetykę interpretacji”. Autorka opublikowanego po raz pierwszy w 1966 roku szkicu *Przeciw interpretacji*, mówiąc o „kłamstwie mimetyzmu i fałszu świętokradczych wobec sztuki doktryn interpretacyjnych”, stanowczo podkreśla rytualno-magiczny i obrzędowy charakter sztuki jako takiej. Zauważa ponadto, że jest ona zawsze figuralna i subiektywnie ekspresyjna. Nie jest zatem ważne, „co mówi”, lecz „co robi” i „przez co działa”. Tę performatywną jakość sztuki właśnie najtrudniej ogarnąć sensem, którego hermeneutyczna nadprodukcja szkodzi samej sztuce:

Żyjemy w czasach, gdy podjęcie interpretacji jest działaniem reakcyjnym i duszącym [...], erupcje interpretacji dzieł zaturawają dziś naszą wrażliwość. W kulturze, której zasadniczym problemem jest rozrost intelektu, dokonujący się kosztem świeżości i zdolności odczuwania, interpretacja stanowi zemstę intelektu na sztuce. [...] Zinterpretować to zubożyć i wyczerpać rzeczywistość, powołując do istnienia widmowy świat „sensów”⁹⁸.

⁹⁷ S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako system oznaczania („regime of signification”)*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 2004, s. 471–476.

⁹⁸ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. D. Żukowski, [w:] tejsze, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 16–17.

Dla Sontag dzieło nie powinno być „tekstem” (duplikatem rzeczywistości), lecz zmysłowym obiektem, doświadczeniem przedkładającym „erotykę nad hermeneutykę”⁹⁹. Odrzucając kulturowe koncepcje interpretacji sztuki auratycznej i apollinińskiej, Sontag mówi o sztuce postmodernistycznej zbudowanej na „estetyce wrażenia”. Wskazuje także na jej nietzscheańską genealogię (estetyka afirmacji), pozwalającą traktować tzw. idee dzieła jako „zmysłowe stymulatory”, implikację i artykulację życia (praw i dynamiki natury)¹⁰⁰. Wyjściem poza rzeczywistość w stronę pragnienia jest dzieło wolne od dyktatu dyskursu intelektualnego, skupione na medium zmysłowym i jego niekoherentnych podstawach. Propozycja antyhermeneutyczna Sontag podważa zatem dyskursywno-tekstualną koncepcję psychoanalizy Freuda, a zwłaszcza jej założenie o „oswajaniu sensu” i tropologicznej teorii reprezentacji¹⁰¹.

Arbitralność opozycji dyskurs (tekst) – figura (obraz) można zrewidować, wskazując na przenikanie się słowa i obrazu na drodze interakcji transmedialnych. Paweł Wawrzyszko proponuje, by

przełożyć dominację dyskursywności [...] na wyakcentowanie funkcji symbolicznej działania znaczącego, dominację figuralności zaś na położenie nacisku na funkcję ikoniczną. Ujęcie różnicy między dyskursem a figurą, jako przemieszczenie nadrzędnej funkcji reprezentamenu, uwolniłoby określenie granicy modernizm-postmodernizm od nakładanego nań podziału na rodzaje sztuk, co z kolei pozwala mówić o ikoniczności literatury ponowoczesnej, a więc jej „cytatowości” czy też charakterze parodyjnym¹⁰².

Linda Hutcheon w swej głośnej pracy *Teoria parodii* dowodzi, że postnowoczesne myślenie w duchu parodii upowszechnia zjawisko metadyskursywności, która „skłania [...] badaczy do tworzenia ogólnego pojęcia *performansu*, które to pojęcie służyłoby wyjaśnianiu samozwrotności nie tylko współczesnych form sztuki, ale i wszystkich form kultury – od reklam telewizyjnych po film, od muzyki po prozę”¹⁰³. W ten sposób dzisiejsza parodia obejmuje wszelkie rodzaje mediów i dyskursów. Jest przez to zasadą dialogiczności i transdyskursywności, jaka dokonuje się nie tylko w literaturze, sztukach wizualnych, audiowizualnych, w muzyce, teatrze, architekturze, formach komunikacji medialnej, ale także w retoryce, estetyce, filozofii, historiografii czy polityce. Złożoność i wielostopniowość zjawisk parodyjności pokazują sztuki wizualne, odsłaniające proces inkorporacji dzieł, wewnętrznego ich zdialogizowania, zgodnego z zasadą, którą Leo Steinberg określił jako „ruch inter-art”¹⁰⁴.

⁹⁹ Tamże, s. 26.

¹⁰⁰ S. Lash, *Dyskurs czy figura?...*, s. 476–478.

¹⁰¹ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 287–320.

¹⁰² P. Wawrzyszko, *Od modernizmu do postmodernizmu. Scotta Lasha koncepcja zmiany paradygmatów kulturowych*, [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 514.

¹⁰³ L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, wstęp W. Wojtowicz, Wrocław 2007, s. 20.

¹⁰⁴ Tamże, s. 29–32.

Sztuka dwudziestowieczna, a także jej obecne kontynuacje, przełamujące opozycję werbalizmu i wizualizmu, dyskursu i figury, ucieleśniały estetyczny projekt oparty na hegemonii obrazu, dominacji „nieświadomego” nad „rozumowym”. Wyzwaniem sztuki nieprzerwanie jest „dotarcie do «ostatniego obrazu», w którym rzecz i znak stałyby się tożsame”¹⁰⁵, stworzenie uniwersalnego języka, który z założenia opierałby się na dialogu różnych systemów znakowych dostępnych ludzkiej percepcji. Nowy, postwerbalny język poza granicami tworzyw dopuszcza do głosu narzędzia wypracowane przez kulturę multimediów. Od czasów awangardy był on estetycznym zapisem aprzyczynowości i pozaczasowości, nielinearności i względności, dyskursem pytań i niewyraźnych sensów.

Percepcja i praktyka twórcza otwarte na język nowych mediów czynią z fragmentacji naczelną zasadę komunikacji artystycznej, w której zdają się odkładać ślady wszystkich omówionych tu zjawisk. Co więcej – jak dowodzą znawcy przedmiotu – „przy całej innowacyjności Internetu literatura pełni rolę układu odniesienia”¹⁰⁶. W czasach digitalnej transformacji wypracowane przez literaturoznawczą teorię fragmentu pojęcia i kategorie służą objaśnieniu i opisowi zjawisk kultury multimediów, cyberliteratury, praktyk liberackich i słowno-performatywnych, liternetu, badaniu tekstowych partytur hipertekstualności, poezji eksperymentów nowomediálních. Potwierdzeniem ciągłości estetyki fragmentu jest jej stała obecność w analizie związków poezji współczesnej i języka nowych mediów, w opisie eksponującym takie kategorie, jak: cytacyjność, kliszowość, ikoniczność, heterogeniczność znakowa, eliptyczność, kolażowość, polisensoryczność, hipertekstowość, filmowy symultanim, poetyka wideoklipu, symulakryczność, interaktywność. Można rzec, że nowe technologie przesuwają granice tekstu w stronę paradygmatu wizualnego, w stronę figuralnej zmysłowości epoki ekranów. Zaświadcza to o kolejnym stadium transgresyjności sztuki, która to sztuka w wyniku technologicznej reprodukcji oddzielona została od swego kulturowego podłoża. Przekazy artystyczne, tracąc swą autonomię i formalną integralność, przekraczają nie tylko ramy własnych porządków semiotycznych, ale także ramy ich technologicznego przetwarzania i kreowania¹⁰⁷.

Performatywny charakter tekstu poza strukturą sprawia, że tekst „działa” we współpracy człowieka i maszyny, jest zbiorem asocjacji, ma charakter przestrzenny, dynamiczny, mobilny, staje się wielotorowym zapisem naturalnej pracy

¹⁰⁵ B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Warszawa 1989, s. 161.

¹⁰⁶ M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 172 i nast.

¹⁰⁷ „Wirtualna obecność wielu głosów [tworzy] multimedialną przestrzeń sprawiającą, że tekst powstaje jako sieć śladów, które w nieskończoność odsyłają do innych śladów. Sam tekst przekracza tym samym granice, które są mu przypisane. [Nowy status tekstu określają zasady takie jak]: przyspieszenie, usieciwienie, fragmentacja i montaż, bliskość, wizualizacja”, K. Wenz, *Tekst w dobie jego reprodukcji elektronicznej*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Ekrany piśmienności: o przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. nauk. A. Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 108.

umysłu¹⁰⁸. Cybertekst, znajdujący swą teoretyczną wykładnię w koncepcjach postmodernistów¹⁰⁹, w ujęciu medioznawczym postrzegany był jak „artystyczna baza danych uwolniona od norm narracyjnej syntagmy”, zbiór leksji (fragmentów, drobin, cząstek) do konstruowania swobodnych połączeń, których konceptualną zasadę określa czytelnik, a właściwie czytelnicy – ich aktywność i możliwości kreacyjne¹¹⁰. Wybitny krakowski badacz liternetu Piotr Marecki, podkreśla, że „hipertekst, jako nieliniarna i niesekwencyjna organizacja danych, jest tekstem rozbitym na poszczególne leksje i połączonym linkami [...]. Ich zastosowania i hierarchię ustala czytelnik. Poprzez fakt, że przekaz jest aktualizowany w momencie odczytania, odbiorca staje się współautorem”¹¹¹. Autor i współautor/czytelnik tekstu, egzystujący w „świecie rozmytym przez media”, stają się tropicielami i kreatorami swobodnie „tasowanych” znaczeń. Co więcej, czytelnik jako reprezentant społeczeństwa sieciowego – zdaniem Dericka de Kerckhove’a – modeluje atrybuty swego umysłu, dostosowując je do obiegu i dystrybucji informacji w sieci. Pozwala to uznać hipertekst za „dziecko hiperaktywnego umysłu” oraz wynik „upadku umysłu linearnego”¹¹². Interaktywny projekt „literatury w Sieci” poszerza pole hipertekstowej gry, której obszar opanowały media elektroniczne i prawa nimi rządzące¹¹³. Zdaniem Karen Wenz, hipertekst jest kolażem, pozbawionym materialnej jedności; rządzi nim kombinatoryka, zróżnicowana gęstość jednostek i więzów, symulacyjna ulotność

¹⁰⁸ Por. M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkice do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: afternoon a story, Patchwork Girl, A Furtcher Xanadu*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 127–150.

¹⁰⁹ G.P. Landow, *Hipertekst a teoria krytyczna*, przeł. A. Piskorz, [w:] *Ekrany piśmiennosci...*, s. 213–236.

¹¹⁰ R. Chymkowski, *Literatura na morzu i w sieci, czyli kim chce być czytelnik e-książek*, [w:] *Liternet...*, s. 81–94.

¹¹¹ P. Marecki, *Wstęp*, [w:] *Liternet...*, s. 10.

¹¹² „Zasada hipertekstu pozwala traktować Sieć jako swego rodzaju rozszerzenie zawartości umysłu. Hipertekst przekształca pamięć jednego człowieka w pamięć wszystkich ludzi, tworząc z Sieci pierwszą pamięć ogólnoswiatową”, D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. A. Hildebrandt, R. Glegoła, Warszawa–Toronto 2001, s. 97–98.

¹¹³ „Hipertekst rzadko występuje w postaci czystej. Dziś hipertekst to zwykle hipermedia. [...] uczestniczą [one] w procesie remediacji, w procesie reakcji piśmiennosci na wizualne techniki fotografii, kina i telewizji, [...], analogowych i cyfrowych mediów wizualnych. [...] Zmieniają się proporcje między tekstem a obrazem, zmienia się kształt samej piśmiennosci, [prowadząc] do łączenia mediów wizualnych z drukiem. [...] Projektanci hipermediów wykorzystują obrazy, a także dźwięki, po to, by dawać doznania prawdziwsze albo bardziej bezpośrednie, niż dawałyby tylko słowa. [...]. Hipermedia można uznać za swego rodzaju pismo obrazkowe, które przekształca cechy zarówno tradycyjnego pisma obrazkowego, jak i pisma fonetycznego. [...] hipermedia przekształcają pismo fonetyczne, by od nowa podkreślić status elementów obrazowych [wtopionych] w tekst interaktywny. Graficzny interfejs użytkownika sam stanowi taki tekst. Ponieważ obrazy i tekst słowny należą w interfejsie do jednej przestrzeni, obrazy mogą przekraczać granice i stawać się symbolami tekstu”, J.D. Bolter, *Eksplozja obrazów*, przeł. J. Mach, [w:] *Ekrany piśmiennosci...*, s. 119–141.

znaków¹¹⁴. Przykłady twórczości liternetowej pokazują, że tekst „żyje” wolnością wszechobecnie mediatyzowanej rzeczywistości. „Rozsadzając ciasnotę granic papierowego nośnika”¹¹⁵, „raz na zawsze odrywa się od swego miejsca na karcie, nie »jest«, tylko dosłownie »dzieje się« w czasie i przestrzeni”¹¹⁶.

Fraktalnymi strukturami polisensorycznej, wielonarracyjnej strategii sztuki interaktywnej rządzi zasada twórczego chaosu. Przykład takich „narracji” stanowią: powieść hipertekstowa, narracje audiowizualne, poezja kolaży konkretystycznych, performerskie teksty-organizmy, teksty liberackie i liternetowe¹¹⁷. Wskazane przez badaczy nowego oblicza literatury cechy, takie jak: redundancja (rozumiana jako nadmiar znaczeń i kontekstów), recyklingowość form, strategia voyerystyczna, teatralizacja komunikacji, performatywność, rytualność happeningowa, translokacja i osmoza znaczenia, progresywizm, fragmentacja cielesności, nawigacyjność, labiryntowość, nomadyczny status podmiotu i tekstu, konceptualność, kolaż (mozaika) kontekstów, zdają się przywoływać całą gamę omawianych tu wyróżników estetyki fragmentu. Zaświadcza to po raz kolejny o jej postmodernistycznej nośności, a zatem o aktualności odróżnicowanego oznaczania, którego porządek opisują dziś struktury stanowiące „efekty interfejsu, na jakie wskazuje Mark Bernstein (drzewo, sekwencja, pętla, kontur, kontrapunkt, lustro, płątawisko, sito, Web Ring i inne)”¹¹⁸.

Włączony w intermedia tekst kultury, przekraczając granice systemu, przechodzi od struktury (sfera pisma) w kierunku antystuktury (sfera mediów elektronicznych), która to antystruktura sama w sobie jest nową formą uporządkowania. Wizualność i multimedialność tekstów znosi granice między strukturalno-formalnymi własnościami obrazu, dźwięku i języka, podkreśla liminalny charakter tworzyw, które egzystują na granicy między swymi „macierzystymi” porządkami semiotycznymi a hybrydalną przestrzenią przekazów polimedialnych. Nawiązujące do świata nie-porządku, nie-kształtu, nie-formy¹¹⁹ gry poetyk audiowizualnych i cybertekstowych sprzyjają zjawisku, które określić można „karnawałem” transmedialności,

¹¹⁴ „Przestrzeń pisaną już od dawna nie jest pamięcią [papieru], ale ekranem świetlnym, na którym można manipulować wszystkimi danymi, nie pozostawiając śladów. Każdy obraz tekstu, każdy stan tekstu jest równie pierwotny. Hierarchizację pisma lub mediów tracą w hipertekście swój autorytet”, K. Wenz, *Tekst w dobie reprodukcji...*, s. 109.

¹¹⁵ B. Bodzioch-Bryła, *Na pograniczu literatury i mediów, czyli medialność na papierowym nośniku*, [w:] *Granice...*, s. 45 i nast.

¹¹⁶ P. Marecki, *Wstęp...*, s. 11.

¹¹⁷ Liczne artystyczne świadectwa praktyk liberackich pokazują, jak schemat gry organizuje rzeczywistości tekstowe i fabularne, płacze światy, namnaża i różnicuje ich warstwy, poziomy, wymiary. Szczegół rozrasta się, gdy jako część układanki (puzzle) może generować niekończący się ciąg historii ludzkich i przedmiotowych, czyniąc to w celu odtworzenia „szyfru życia”, spisywania i odczytywania jego instrukcji. Por. G. Perec, *Życie, instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2009.

¹¹⁸ Por. S. Strzelecki, *Efekt interfejsu*, „Techsty” Magazyn 4/2008, [www: techsty.ehost.pl](http://www.techsty.ehost.pl) (dostęp: 21 marca 2013).

¹¹⁹ B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 85–88.

radykałnie zmieniającym „ciało tekstu” otwartego nie na logikę porządków dyskursywnych, ale na anarchiczne doświadczenie percepcji zmysłowej, na multimedialną doznaniowość sztuki. Ewokuje ona „pragnienie powierzchni”, sytuując zarówno artystę, jak i odbiorcę między obrazem-iluminacją a obrazem-ekranem. Surrealistyczne odkrywanie innego wymiaru świadomości, a także przekraczanie rzeczywistości spełnia się współcześnie w hiperrzeczywistości intermedialnych snów i multiprojektacji. Nieświadomość jako chaos fragmentów zmienia sposób doświadczania czasu, uruchamia percepcję opartą na prędkości i ruchu. Dopuszcza do głosu nomadyczne Ja – istotowo zróżnicowane, płynne, skazane na bezkresne nawigacje w multimedialnych hiperfikcjach, stanowiących – jak w projekcie *Aschawer220* – galeryjno-happeningową przestrzeń gry między fikcją a empirią, gdzie doznaniowość staje się efektem celowego skondensowania medialności. Anna Łebkowska, badając rodzaje powieści interaktywnej, zauważa, że poetyka snu/bezsenności staje się postawą interaktywnych narracji Megan Heyward (*Of Day of Night*), w których stapiają się: pismo, oralność i obraz. Odbiorca uczestniczy tu w opowieści o pragnieniu przywrócenia snu przez przemianę świadomości w nieświadomość. Bezsenność staje się formą snu, „opowiada” o doświadczeniu wędrowki przez oniryczne historie przedmiotów, zakamarki miejskich przestrzeni. Mówi o stawaniu się Ja. Multimedialne senne terytorium to otwarta przestrzeń dla Ja śnionego i nieśnionego¹²⁰, a także miejsce spotkania dla procesów nieświadomości w klasycznym, freudowskim rozumieniu (interioryzacja osobistej pamięci seksualnej, rodzinnej, egzystencjalnej) i nieświadomości ponowoczesnej, reprodukującej fantazje kultury popularnej, ikoniczne fetysze, kolaże projekcji ekranowych, obrazów fikcji wirtualnych, prowadzących do wnętrza fantazmatycznych rajów tożsamości medialno-ekranowej¹²¹. Fantazmaty Ja skupiają w tej samej przestrzeni wielość niespójnych elementów. Zarówno wyparcie, jak i sublimacja wpisane są istotowo we współczesną kulturę obrazu i doświadczenie wirtualności.

Zmysłowa produkcja znaczeń ma charakter multiplikatywny i elastyczny, a jej praktyki określa strategia gry i manipulacji znaczeniami. Traktując zatem uczestnictwo w kulturze intermediów jako sposób „aktywnej lektury” a zarazem przygodnego kreowania znaczeń, jako konkretno-zmysłowe remiksowanie sfragmentaryzowanych sensów, kodów i symboli, nie możemy zapomnieć o tym, że rozbicie i brak ciągłości znaczeń nie jest ich całkowitym usunięciem, ale jedynie czasowym przesunięciem ze „struktury” do „antystruktury”. Spektakle i misteria wirtualności mogą bowiem tworzyć serie, ciągi, a nawet systemy znaczeń, które stają się wypadkową dwóch sfer – materialno-zmysłowej i duchowej. Performatywny charakter widowisk służy temu, co Victor Turner nazywał „tworzeniem metajęzyka, w którym

¹²⁰ A. Łebkowska, *Doświadczenie interakcji i identyfikacji (hipertekstowa powieść interaktywna)*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszczyńska, R. Nycz, B. Giza, Warszawa 2008, s. 117–133.

¹²¹ Relacje między realnością a medialną symulacją nieświadomości w artystycznym projekcie Izabelli Gustowskiej *Sztuka wyboru* omawia wnikliwie P. Leszkowicz, *Nieświadomość i postnowoczesne doświadczenie wizualne*, [w:] *Nowoczesność...*, s. 64–74.

można by mówić o systemie, używając kategorii spoza systemu, [...] [tworzyć] rodzaj meta-gry widowiska, które jest metawidowiskiem¹²².

(Nie)rzeczywistość. Idea karnawału a kultura wirtualnego świata obrazów

Rozproszenie zasady rzeczywistości, wypartej przez hiperrealną nadrzeczywistość – zdaniem Baudrillarda – staje się wynikiem „wirusowego procesu zacierania różnic” oraz „hipertelii przesycenia”¹²³. Jak zauważa autor *Ameryki*, „wymykamy się sami sobie [...], wkraczając za życia w świat, w którym zasada sprzeczności już nie obowiązuje, świat uniesienia, ekstazy, oszołomienia, upojenia procesami nieodwracalnymi, pozbawionymi tym samym jakiegokolwiek kierunku i sensu”¹²⁴. Zawieszenie zasady sensu i ładu w świecie bezczasowej teraźniejszości znosi granice między realnym a wyobrażonym, rzeczywistym a symulowanym. Co więcej, wszystko jest sztuką, a estetyczna fascynacja jest wszędzie, otaczając codzienność, przyziemność i banalność aurą dziwności, parodii, naśladownictwa, re-produkcji, zmysłowej przyjemności, jaka zastąpić ma świadome, uprawomocnione instytucjonalnie rozumienie i wartościowanie sztuki¹²⁵. Postawę zadowolenia czerpanego z bezpośrednich, zmysłowych, karnawałowo-cielesnych przyjemności estetycznego kontemplowania przedmiotów Mike Featherstone nazywa „od-dystansowaniem”¹²⁶. Pojęcie to pozwala wskazać na, znamienne dla idei karnawału, odwołanie do instynktów, intuicji, hedonistycznego poszukiwania nowych doznań w estetycznym dowartościowaniu codzienności i pospolitości. O takim rodzaju doświadczeń wspomina Walter Benjamin, mówiąc w *Pasażach* o roli oszołomienia i upoetyzowania banału w baśniowych światach masowej konsumpcji¹²⁷. Zdaniem Featherstone’a, spełnia się ona w ekstatycznej ekspansji znaków, obrazów i symboli, które modelują sferę ludzkich pragnień, „zamazują granice historyczne i samo poczucie historyczności”:

Historia zostaje rozbita na cząstki, a estetyczne hierarchie oraz kierunki ulegają zakłóceniu przez mieszanie gatunków i rejestrów, sztuki wysokiej, form popularnych i komercyjnych. [...] nieprzerwany strumień rozmaitych obrazów trudno połączyć w znaczący przekaz: intensywność i opór znaczących stawiają opór systematyzacji i narracyjnemu uporządkowaniu¹²⁸.

¹²² V. Turner, *Liminalność i gatunki...*, s. 51–52.

¹²³ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 37–38.

¹²⁴ Tamże, s. 39.

¹²⁵ G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 60–79.

¹²⁶ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, J. Lang, [w:] *Postmodernizm...*, s. 314.

¹²⁷ Tamże, s. 310.

¹²⁸ Tamże, s. 309–310.

Ten aspekt postnarracyjnej kultury fragmentu znów odsyła do myśli Bachtina, traktującego historyczną metanarrację jako dyskurs totalizujący, restrykcyjny, fałszywy. W kulturze symulacji obraz zlewa się z rzeczywistością, a rzeczywistość staje się ciągiem obrazów. Prawa wiecznego „teraz” sprawiają, że dzisiejszy „czas karnawału – Heraklitowe bawiące się dziecko, do którego należy królestwo” – staje się obrazem samego siebie. Jakość i status praktyk znaczeniowótórczych określa moda i jej zmieniający się język, który staje się coraz bardziej językiem powtórzeń, reaktywacji, cytatów, stylizacji, kopii tradycji, imitacji przeszłości¹²⁹. Repetycje *simulacrum* stają się w ten sposób marketingowym chwytem „prywatyzowania przeszłości”¹³⁰, sprzedawania nieistniejącej ciągłości, konstytuowania czasu, którego nowa periodyzacja (igranie końcem historii) ma charakter doświadczenia masowego.

Netokratyczna tolerancja dla wszechobecnej kultury obrazu znajduje swój radykalny biegun w poglądach Baudrillarda¹³¹ i Jamesona¹³², wskazujących na estetyzację odrealnienia, aktywizację hiperrealności i powszechną symulacyjność rzeczywistości, której źródłem jest ewolucja światów-marzeń masowego konsumeryzmu, produkcji i reprodukcji. Zgodzić możemy się z przekonaniem głoszącym, że współcześnie w sferze kultury duchowej, równoznaczna ze zjawiskiem ekstazy komunikacji i konsumpcji znaków jest idea jarmarczności, wyrastająca z kulturowej tradycji karnawału¹³³.

Ludyzm jarmarku to przyjemność uczestnictwa w zbiorowej aktywności „bawiących się”, przywilej wyboru między byciem wewnątrz a byciem na zewnątrz wspólnoty, ucieczka od egzystencjalnej powagi w świat rozluźnionych emocji, ulotnych obrazów i wrażeń, familiarnych kontaktów i uciech kulinarno-cielesnych¹³⁴. W kontekście interesujących nas zjawisk transformacji języka przekazów polimedialnych jarmark możemy potraktować metaforycznie jako figurę hybrydyzacji: wielości form, kształtów, dźwięków, obrazów, jako mnogość różnic, zatarcie granic, doświadczenie transgresji; świat, w którym każdy może stać się Innym, wypróbować bądź odrzucić swą tożsamość. Racje ma zatem Featherstone, widząc w jarmarku znak „uładzonego nieładu”, „ludycznego pomieszania kodów”, „zerwania łańcucha znaczących”¹³⁵. Prawa jarmarku, sprzyjające estetyzacji wszystkiego, są wyjściem

¹²⁹ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 116–117.

¹³⁰ F.R. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp. E. Domańska, Kraków 2004, s. 408–412.

¹³¹ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 8–9, 158–165.

¹³² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplinski, [w:] *Postmodernizm...*, s. 190–213.

¹³³ J. Ślósarska, *Idea jarmarczności...*, s. 411 i nast.

¹³⁴ J. Grad, *Obyczajowo-ludyczny wymiar jarmarku*, [w:] *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2004, s. 33.

¹³⁵ M. Featherstone, *Postmodernizm...*, s. 328–332.

poza kanon i normatywność zarówno sztuki, jak i samej komunikacji. David Carroll o karnawale powie:

Pograniczny między sztuką i życiem, aktywny jednocześnie w obu sferach i rozdzielający je od siebie, karnawał to uprzywilejowany chronotop przejścia między nimi, przestrzeń i czas ich dialogu¹³⁶.

Alternatywne wobec kodeksów społecznych i estetycznych odczuwanie i kreowanie świata cyberprzestrzeni przybiera formy typowe zarówno dla jarmarku, jak i dla „wolnej gry karnawału”, w ramach której zawieszono i odrzucono zostają restrykcyjne zasady sensu i porządku realności. Czas karnawałowej gry sprzyja szczególnej, ahierarchicznej interakcji głosów i języków, odwraca i reorganizuje relacje komunikacyjne, relacje wspólnoty i przynależności¹³⁷. Wzmacnia rangę tego, co powszechne i masowe, co służy wspólnotowemu, „biesiadno-jarmarcznemu” kreowaniu przestrzeni praktyk sensotwórczych. Mnożeniu i rozproszeniu znaczeń towarzyszy zapośredniczenie i niejednoznaczność, destabilizacja wzorów tożsamości, błazeńsko-ironiczna zabawa w „ja i (nie)ja” (semantyka maski), teatralizacja i widowiskowość właściwa kulturze spektaklu¹³⁸. Nowe mutacje technokultury wykazują cechy, odsyłające nas do realiów rzeczywistości karnawałowej: nieograniczone łączenie „wszystkiego z wszystkim”, elastyczność tożsamości i anonimowość, zrównanie statusu użytkowników, przekraczanie ograniczeń przestrzennych, rozciągłość i zagęszczenie czasu, pograniczne, transgresyjne stany świadomości uczestników wirtualnej wspólnoty¹³⁹. Można zaryzykować stwierdzenie, że karnawał współczesności trwa bezustannie, czyniąc nas aktorami/uczestnikami globalnej „wolnej gry”. Wszak – jak pisze David Carroll:

karnawałowość jest raczej nierzeczywistym, fikcyjnym, teatralnym elementem historii i społeczeństwa (dyskursu), sprzyjającym roztaczaniu krytycznych perspektyw na społeczną rzeczywistość. [...]. Dramatyzuje warunki początkowe – konieczność wszelkiego krytycznego zakwestionowania społeczeństwa – odgrywając

¹³⁶ D. Carroll, *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna*, przeł. M. Adamiak, [w:] *Ja-Inny...*, s. 476.

¹³⁷ Alternatywne wspólnoty afektalne, powstające jako efekt „neotrybalizmu” i „globalizacji”, tworzą społeczności zrodzone pomiędzy światami struktur państwowych i instytucjonalnych a przestrzenią integracji społeczeństw w oparciu o subkultury, na przykład Internetu. Dla takich doraźnych wspólnot „nowe media funkcjonują jako światy pośrednie (*interspace*), przejściowe miejsca spotkań ludzi egzystujących równocześnie/równolegle w innych rzeczywistościach społecznych, kulturowych, medialnych”, A. Ogonowska, *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Kraków 2010, s. 184.

¹³⁸ Por. H. Basinger, *Konteksty uczestnictwa w karnawale*, przeł. W. Dudzik, [w:] *Karnawał. Studia...*, s. 271–290.

¹³⁹ Przejście od świadomości (język) w kierunku struktur nieświadomych (obraz) skłania do refleksji, iż kultura współczesna jest kulturą dziecka, żyjącego w fantasmagorycznym świecie iluzji, A. Sobol, *Czaso-przestrzeń „wirtualne” – co teksty kulturowe mówią nam o „aktualnej” kondycji człowieka?* [w:] *Liternet...*, s. 47–49 i 53–55.

heterogeniczność, której żadna teoria społeczna czy literaturoznawcza, żadna estetyka, żadna „nauka” [...] nie może lekceważyć ani stłumić, nie narażając się na nabycie cech dogmatycznych i autorytarnych, które karnawałowa parodia wywróci na nice¹⁴⁰.

Zmedializowana przestrzeń praktyk kulturowych i poznawczych tworzy społeczne fikcje, które karnawał tylko odsłaniał jako możliwość alternatywnych form relacji społecznych, pokazując, że poza grą nie są one możliwe. Kultura symulacji natomiast ową teatralną fikcjonalność czyni rodzajem nadrzeczywistości, która podkopuje grunt pewności pod samym terminem rzeczywistość. W cyber-wirtualnej krainie sztucznego raju, postmortalnej iluzji karnawałowa gra w społeczną fikcję trwa.

Możemy zapytać zatem: czy opisywana przez Lva Manovicha kultura interfejsu¹⁴¹ jest technologicznym rezerwatem marzenia, zawłaszczającym podmiotowość i wyobrażnię, a przekraczanie fantazji automatycznym efektem cyberdoświadczenia? Nie aspirując do wskazania jednoznacznych rozstrzygnięć, warto w tym miejscu przywołać stanowisko Slavoja Žižka, który widzi w cyberprzestrzeni i praktykach artystycznych w jej obszarze miejsce spotkania z „noumenalną Jaźnią” i „Inną Sceną”, a także możliwość konkretyzacji radykalnie odpodmiotowionych fantazji, uwolnionych i „oswojonych” w obszarze cyberrzeczywistości¹⁴².

Nie wolno nam zatem pomijać faktu, że wieloznakowość czy multimedialność przekazów artystycznych dojrzewa w aurze niepokojów o kres kultury słowa i pisma, których miejsce zajmuje wszechpanująca „teleliteratura” jako produkt konsumpcji i reżimu technokultury¹⁴³. Kulturowe multiwersum obejmuje wielość światów doświadczanych jednocześnie, ale pozbawionych korelacji, płaszczyzny odniesienia czy reprezentacji. Nieznający granic proces multiplikacji znosi wszelkie podziały i sprzyja odróżnicowaniu. Rzeczywistość staje się obrazem, a obraz rzeczywistością:

[...] mediologia przemienia życie w konsumowanie, konsumowanie w znaczenie, znaczenie w fantazję, fantazję w rzeczywistość, tę zaś z kolei w rzeczywistość wirtualną, a zamykając krąg z powrotem, przetwarza rzeczywistość na prawdziwe życie, tak że zaciera się granica między rzeczywistością wirtualną a jej wirtualną odmianą. W gruncie rzeczy zamazują się wszelkie granice¹⁴⁴.

Puentując próby analizy problemów transgresyjnego charakteru kultury, wyrażonego w przekraczaniu granic tekstowości, literackości, wyrażalności i niewyraźności, struktury i jej marginaliów, pragnę odwołać się do zasugerowanego na wstępie

¹⁴⁰ D. Carroll, *Narracja...*, s. 482. Pojęcia „wolnej gry karnawału” używam za tym autorem.

¹⁴¹ Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 147–157; P. Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikacji*, Wrocław 2010, s. 82–113 i 117–120.

¹⁴² S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2009, s. 261–263.

¹⁴³ B.R. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2013, s. 184–210.

¹⁴⁴ Tamże, s. 131–132.

założenia, wedle którego wszystko, co kulturowe nosi w sobie zarówno limitacyjność, systemowość i całościowość, jak i radykalną ich negację. Każdy bowiem system odnajduje swą formę kontestacji. Etnolog i socjolog francuski Georges Balandier dowodzi, że zawsze istnieją otwarte lub skryte formy protestu przeciwko panującej strukturze hierarchicznej. Istotne jest jednak, aby w imię „antropologii kontestacji” rozpoznać „kontrapartyturę w partyturze kulturowej: dynamizm w strukturze”¹⁴⁵. W swym projekcie filozofii kultury Lidia Wiśniewska proponuje, by przyjąć też perspektywę odwrotną: w kontrapartyturze rozpoznać partyturę, a w dynamizmie strukturę. Pozwala to przywołać celne sformułowanie badacza rytuałów przejścia i twórcy koncepcji liminalności Victora Turnera, który stwierdził: „Człowiek rozwija się dzięki antystrukturze, a trwa dzięki strukturze”¹⁴⁶. W duchu tak pojętej antropologii wszelka inność, alternatywność czy antysystemowość, niczym „kontrapartytura kulturowa”, wprowadza twórczy element „antropologicznej kontestacji”, nie pozwala – jak twierdzi Jean Baudrillard – „powtarzać siebie w nieskończoność”¹⁴⁷.

Komparatystyczny projekt filozofii kultury dowodzi, że opozycje całości i części, ciągłości i nieciągłości, zamkniętości i otwartości, struktury i antystruktury, rozbięcia i scalenia „styka się na wspólnej osi, co dotyczy także opozycji strukturalizmu i poststrukturalizmu”¹⁴⁸, wzajemnego przecinania się perspektyw statyki zewnątrz i dynamiki wnętrza, akceptowania współistnienia stałości i zmiany. Według tych założeń „procesualność i trwanie (według Turnera: antystruktura i struktura) wyraźnie składają się na podstawową dwuaspektowość – nie tylko człowieka”¹⁴⁹, ale całej kultury. Jej ewolucja zakłada bowiem istnienie miejsc progowych, gdzie antystruktura jest okresowo przekształcana w strukturę, a struktura w antystrukturę¹⁵⁰.

Przemiana struktury w antystrukturę odsyła nas do przywołanej idei karnawału, której język i rytuały definiują nurt współczesnych przemian kulturowych. Wpisane w tak akceptowaną dziś ludyczność przekraczanie czy wręcz znoszenie granic „przenoszące człowieka w ahierarchiczną rzeczywistość wesołej względności”, określa stan współczesnej kultury i cywilizacji, która „karmi się antykoдекsem odwrócenia, detabuizacją świętości, estetyką błazeńskiego spektaklu”¹⁵¹.

¹⁴⁵ G. Balandier, *Ład tradycyjny i kontestacja*, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, wyb. J. Kurczewska i J. Szacki, wstępem opatrzył J. Szacki, przeł. T. Gosk, P. Kuczyński, J. Kurczewska, H. Mokrzycka, D. Niklas, U. Niklas, J. Szacki, K. Zoon-Pasternak, Warszawa 1984, s. 184.

¹⁴⁶ V. Turner, *Przedstawienie w życiu codziennym, życie codzienne w przedstawieniu*, [w:] tegoż, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 191.

¹⁴⁷ J. Baudrillard, *Przejrzystość Zła...*, s. 191.

¹⁴⁸ L. Wiśniewska, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Bydgoszcz 2009, s. 379.

¹⁴⁹ Tamże, s. 381.

¹⁵⁰ V. Turner, *Metafory antystruktury w kulturze religijnej*, [w:] tegoż, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 239.

¹⁵¹ Cyt. za: M. Kowalczyk, *Profanacje, detronizacje, odwrócenia – karnawalizacja chrześcijańskiego sacrum w sztuce współczesnej*, [w:] *Granice...*, s. 132 i nast.; Por. W. Mezger, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, przeł. W. Dudzik, [w:] *Karnawał. Studia...*, s. 151–174.

Warto jednak pamiętać, że tworzywem swoiście kontrkulturowej idei karnawału jest kultura oficjalna (wysoka), a sama jego idea służy i dookreśla kulturę jako całość. Wydaje się to jasne przy uznaniu faktu, że każda kontrkultura jest koniecznym elementem i częścią kultury realizowanej w skali makro. Wedle dociekań filozofów kultury i komparatystów, z natury rzeczy skupionych na istocie tego, co opisuje dynamikę przejść, kulturę da się definiować jako miejsce konfrontowania się przeciwności i różnic. Idąc tym tropem, możemy sądzić, że o ile zasadą kultury jest wewnętrzne uporządkowanie, systemowość i forma, to „zjawiska kultury nierozdzielnie związane są z kontrkulturowymi (kumulującymi się w płynności, przejściu i zmianie). [...] Nie da się oddzielić tego, co kulturowe (struktura, system) od tego, co kontrkulturowe. Kultura może zatem przechodzić w kontrkulturę, struktura w kontrstrukturę i odwrotnie”¹⁵². Obraz współczesnej kultury to zatem z jednej strony spełnianie się zasady *coincidentia oppositorum*, z drugiej – swobodna łączliwość heterogenicznych obszarów, gatunków oraz języków ludzkiej ekspresji i aktywności. Takie spojrzenie pozwala przyjąć słuszność diagnozy Wojciecha J. Burszty, że obecnie kultura przybrała postać „wielkiego konstruktury wybranych elementów rzeczywistego dziedzictwa kulturowego, wartościujących zabiegów i subiektywno-społecznie tworzonych hierarchii wartości: kulturą jest to, co ludzie chcą, aby nią było”¹⁵³.

Współczesny globalizm cywilizacyjno-kulturowy stanowi – jak trafnie podkreśla Max Scheler – konieczną fazę rozwoju ludzkości, polegającą na zacieraniu się przeciwieństw. Zanik granic dotyczy obszarów tożsamości płci, wieku, narodowości, porządku klasowo-ustrojowego, politycznego, cywilizacyjnego, a także dawnych podziałów między wiedzą fachową i kształceniem człowieka a globalnością informacji, między duchowo-intelektualnymi wartościami kultury wysokiej a jej strywializowanym, ludycznym modelem, w obrębie którego, jak stwierdza Max Scheler, „bogowie życia zdezonizowali bogów ducha”¹⁵⁴. Zgodnie z myśleniem Schelera, karnawalizacja kultury przejawia się w praktykach „od-sublimowania” i „od-refleksyjnienia”, którym towarzyszy transestetyczny rozpad kodów, wyjście poza historię, poza etykę, poza czas. W świecie opartym na prawach karnawału – jak dodaje filozof – przestał obowiązywać ład opozycji binarnych, zanikły granice między irracjonalnym a racjonalnym, dionizyjskim a apollinijskim, między filozofią życia a filozofią idei. Rewoltę natury, jaka stała się udziałem kultury ponowoczesnej, filozof uzasadnia reakcją na powtarzalne w dziejach cywilizacji fazy ascezy, intelektualnego reżimu, przesadnego apollinizmu. Fazowa zmienność paradygmatów kultury – zdaniem Schelera – odsłania powtarzalność procesów cyklicznego wyzwania

¹⁵² L. Wiśniewska, *Kultura i kontrkultura (w perspektywie mitów i paradygmatów)*, [w:] *Granice...*, s. 343–345 i nast.

¹⁵³ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 154.

¹⁵⁴ M. Scheler, *Człowiek w epoce zacierania się przeciwieństw*, [w:] tegoż, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, wstęp i przekład S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1986, s. 210 i nast.

lania się z wewnętrznych więzów zarówno skrajnie dionizyjskiego, barbarzyńskiego witalizmu, jak i apollińskiego ascetyzmu. Stąd współczesne „od-refleksyjnienie” można traktować jako „zrodzony z nadmiaru refleksji, pociąg do prymitywizmu, kontr-ideał dla kultury ducha”¹⁵⁵. Zacieranie się różnic to także proces krzyżowania, przenikania się paradygmatów, a więc braku jednoznacznych diagnoz na temat kondycji człowieka i jego etycznej więzi ze sferą uniwersum kulturowego.

Transgression and liminality of a text. Between the aesthetics of a fragment and the “carnival” of the transmedia

Abstract

The text is an attempt to make a cross-sectional study of the philosophy and aesthetics of a fragment in the literature-history evolution of the phenomenon, from the Romantic “opening of a work”, “a form in motion”, the concept of the “grainy nature” of style and separation of the relation of a part to the whole, through the mosaic, collage nature of performing the idea of fragmentation in the arts of Modernism, to the norms of post-modern affirmation of the phenomenology of «fragmenting». In the space of different meanings the author tries to find those that most strongly define the language of the post-modern culture. The core of the theoretical-literary discussion is a broadly understood dialectics of the whole and of a part as considered paradigmatically, that is as the patterns and models of description, interpretation, the strategy of thinking and creating (the “sense of chaos” and the classical “idea of order”), and the peculiarly understood philosophy of culture, whose aesthetical, epistemological, and axiological dimension is signed by a broadly understood idea of break-up and disintegration, unpredictability, incoherence, inconclusiveness, nonlinear shapes. The discussion of the poetics of a fragment concerns the problems such as: the formal-aesthetic status of a work-fragment, the relationship between the fragment and the whole (unity and partiality), and the nature of the oppositions: unity-multiplicity, whole-detail, finiteness-infinity, point-universe, different dimensions and functions of fragmentality (aesthetical-cognitive, axiological, structural-composition, genologic, and interpretational).

Key words: text, signs, hipertextuality, fragment, transgression, liminality, inexpressibility, incoherence, inconclusiveness, chaos, order, identity, subjectivity, modernism, postmodernism, deconstruction, multi-media, hybridity, convergence

Dorota Utracka

doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca (teoretyk literatury). Zajmuje się badaniami nad ewolucją formacji estetyczno-kulturowych w literaturze i sztuce XX i XXI wieku oraz współczesnymi kierunkami rozwoju dyskursu literaturoznawczego. Autorka ponad 40 publikacji. Autorka książki: *Strzaskana mozaika. Studium warsztatu pisarskiego Zygmunta Haupta*, Toruń 2011; *Człowiek w tekstach. Antropologiczno-kulturowe modele lektury* [w przygotowaniu]. Współredaktorka tomu *Wielowymiarowość i perspektywy nauki za progiem XXI wieku*, cz. II, t. IV: *Kultura, tekst, komunikacja. Wokół problemów koherencji subdyscyplin i dyskursów ponowoczesnej humanistyki*, Częstochowa 2012.

e-mail: d.utracka@gazeta.pl

¹⁵⁵ Tamże, s. 206–214.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Małgorzata Nieszczerewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Vanitas.

Ruina jako przestrzeń (bez)graniczna

To prawie nieistniejące istnienie jest raczej quasi nihil niż nihil,
raczej mniejszym bytem, niż niebytem.
Między niczym, a prawie niczym
jest nieskończona odległość¹.

Jeżeli architektura ucieleśnia idee, to ruina niezwykle mocno działa na wyobraźnię człowieka wychowanego w eurocentrycznej tradycji. Jest ona bowiem reprezentacją pozostałości tego, co utracone. Jej obraz, jako „zwycięzonego trupa” (*defeated corpse*), odsyła nas do ujęcia, w którym elementy ideologiczne dominują nad architektonicznymi śladami². Rozważania na temat ruiny zawsze zawierają w sobie refleksję nad historią: nad ujęciem i naturą chwili, zdarzeniem, przemijaniem, znaczeniem przeszłości, jej wpływu na to, co obecne. Najbardziej enigmatycznym aspektem procesu ruinizacji jest ten, który odwołuje się raczej do przyszłości niż przeszłości ruiny bowiem, jak sugerują artyści i badacze, są naznaczone wieloma możliwościami, nawet jeśli te obietnice są utopijne³. Svetlana Boym pisze:

Ruiny zmuszają nas do zastanowienia się nad tym, jak mogła wyglądać przeszłość, oraz jak może wyglądać przyszłość, która jeszcze nie nadeszła, kusząc nas i zwożąc utopijną nadzieją ucieczki od nieodwracalności upływu czasu⁴.

Ruina jako kategoria estetyczna pojawia się dopiero w renesansie. Wcześniej w myśli chrześcijańskiej antyczny Rzym, jako siedziba Papieża, uznany został za

¹ V. Jankélevitch, *Quodditè jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 343.

² C.G. Moya, *Ruins*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruins/ruins-cristian-gomez-moya.html> (dostęp URL: 20 listopada 2014).

³ B. Dillon, *Introduction. A Short Story of Decay*, [w:] *Ruins (Documents of Contemporary Art)*, red. B. Dillon, The MIT Press, Cambridge 2011, s. 18.

⁴ S. Boym, *Ruins of the Avant-garde*, [in:] *Ruins of Modernity*, (ed.) J. Hell, A. Schönle, Duke University Press, Michigan 2010, s. 58. Zob. również S. Boym, *Ruinophilia: Appreciation of Ruins*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html> (dostęp URL: 20 listopada 2014).

wieczne miasto, stolicę świata. Jego upadek przedstawiał zatem nie historyczną zmianę czy załamanie systemu władzy, lecz po prostu koniec świata jako punkt zwrotny przed nastaniem Niebiańskiej Jerozolimy. Ruiny stanowią w tym wypadku szczególną przestrzeń graniczną: wszystko co ludzkie obróci się bowiem w pył, gdy zabrzmią trąby anielskie, na ruinach świata doczesnego powstanie natomiast nowe miasto, symbolizujące Królestwo Boże na ziemi. Jak czytamy w Apokalipsie św. Jana (16,19–21,5):

A wielkie miasto rozpadło się na trzy części i miasta pogan runęły.

I wspomniał Bóg na Wielki Babilon, aby mu dać kielich z winem swego zapalczego gniewu [...].

Potem ujrzałem niebo nowe i ziemię nową, bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły i morza już nie ma.

I Miasto Święte – Nowe Jeruzalem ujrzałem zstępujące z nieba od Boga, przystrojone jak oblubienica zdobna w klejnoty dla swego męża.

[...] I rzekł Zasiadający na tronie: „Oto wszystko czynię nowe”⁵.

Renesansowa poezja wprowadziła ruinę jako estetyczną koncepcję w ramach swoistej nobilitacji ruin antycznych. Roland Mortier tłumaczy, dlaczego poetyka ruin, zogniskowana szczególnie na autentycznych lub fikcyjnych włoskich pozostałościach architektury, zyskała popularność w Europie w XVIII i XIX wieku. Wśród innych przyczyn badacze przede wszystkim wymieniają kulminację *Grand Tour*. Pomimo rozwoju turystyki masowej w XIX-tym stuleciu, fascynacja klasycznymi ruinami nie wygasła⁶. Jak pisze Christopher Woodward w książce *In Ruins*:

To właśnie cień, jaki rzucają pozostałości architektury starożytnej, stanowi najgłębsze źródło fascynacji ruinami w kulturze zachodniej. Każde nowe cesarstwo, mocarstwo czy metropolia może się ogłaszać następcą Rzymu. Ale skoro rozpadł się taki kolos jak Rzym, to dlaczego podobny koniec nie miały być udziałem Londynu czy Nowego Jorku?⁷

Do końca osiemnastego stulecia „ruin lust” stał się rozpoznawalnym elementem kultury europejskiej, natomiast w dyskursie filozoficznym i estetycznym na stałe zagościły takie kategorie, jak wzniosły, malowniczy czy gotycki. To zatem nowoczesność, w bardzo szerokim ujęciu, uznawana jest za epokę, która wynalazła, wyprodukowała ruiny i jednocześnie je w szczególny sposób ustrukturyzowała. Julia Hell i Andreas Schönle we wprowadzeniu do książki *Ruins of Modernity* piszą,

⁵ Cyt. za: *Pismo Święte. Stary i Nowy Testament*, red. ks. M. Peter, ks. M. Wolniewicz, Poznań 2008, s. 1797–1806.

⁶ Zob. B.C. Swaffield, *Rising from the Ruins: Roman Antiquities in Neoclassic Literature*, <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/60295> (dostęp URL: 20 listopada 2014).

⁷ Ch. Woodward, *In Ruins, Vintage*, London 2002, s. 2–3. Rzymskie Koloseum stanowi chyba najbardziej znany archetyp ruin klasycznych. Jego popularność pokazuje chociażby przykład zdegradowanego Detroit, w którym zrujnowany dworzec główny jest nazywany współczesnym Koloseum.

że ruiny, zarówno te oryginalne, jak i wytworzone na potrzeby przemysłów kulturowych, odgrywały podobną rolę w różnych okresach, ale zdecydowanie to rewolucja jest tym procesem, który nieodłącznie produkuje retorykę ruinizacji kultury. Te szczególnie ślady w kulturze miasta, czyli pozostałości architektury, które utraciły swoją funkcjonalność i znaczenie, mogą być zatem analizowane z uwagi na ich różne cechy: historyczne, estetyczne czy polityczne. Wyobrażenie ruin przywodzi na myśl nie tylko budynki, które były ich pierwowzorami, ale również, jak podkreślają Hell i Schönle, transhistoryczną ikonografię rozpadu i katastrofy, olbrzymie wizualne archiwum procesu ruinizacji kultury. W erze dominującej wizualności ruiny stały się właściwie wszechobecne. Badaczy interesuje również sama natura historii jako wiecznego cyklu, mit postępu, apokaliptyczne wizje końca społeczeństwa i kultury. Jeśli weźmiemy pod uwagę wielość tych refleksji, to proces estetyzacji ruin jest czymś nieuniknionym⁸. Brian Dillon w książce *Ruins. Documents of Contemporary Art* również zwraca uwagę na fakt, że czasy współczesne są szczególnie, jeśli chodzi o skalę i znaczenie procesu ruinizacji. W ostatnich latach wielu artystów i badaczy skierowało swoją uwagę na tematykę i wyobrażenia rozkładu, zniszczenia i destrukcji. Ich szczególnym zainteresowaniem cieszą się zarówno pozostałości budynków i innych wytworów człowieka uważane za relikty minionych stuleci, jak i architektura porzucona niedawno⁹.

Do wszechobecności ruin w kulturze współczesnej odnosi się również wspomniana już Boym, pisząc, że początek XXI wieku charakteryzuje szczególnie *ruinofilia*, intelektualna i zmysłowa fascynacja ruinami i procesem rozkładu. W erze cyfrowej ruiny jako rzeczywiste obiekty jawią się nam z jednej strony jako swoisty „gatunek zagrożony wymarciem”, z drugiej zaś jako fizyczne ucieleśnienie współczesnych paradoksów. Boym podkreśla, że podczas gdy zniszczone budynki i architektoniczne fragmenty były w kulturze od zawsze, *ruinofilia* to nowe zjawisko. Istnieje historyczne zróżnicowanie tak zwanego spojrzenia na ruiny, które rozumiemy jako szczególną optykę obrazującą nasze nastawienie do zniszczonej architektury. W minionych wiekach spojrzenie to cechowała nostalgia, która współcześnie również utraciła swój tradycyjny status. Obecna *ruinofilia* nie jest jedynie neoromantyczną niemocą i refleksją nad wnętrzem jednostki, a ruiny odkryte w późnonowoczesnej epoce nie są tylko objawem niedomagania kultury, zwłaszcza miejskiej, ale również miejscem nowych poszukiwań i produkcji znaczeń¹⁰.

Vanitas

Ruina to przestrzeń przywodząca na myśl koncepcję *vanitas*. Termin ten, rozpowszechniony dzięki barokowej poezji i sztuce, odsyła nas do rozpadu, rozkładu, tymczasowości oraz *memento mori*. W odniesieniu do architektury, jako klasycznego

⁸ J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, [in:] *Ruins of Modernity...*, s. 1–5.

⁹ B. Dillon, *Introduction...*, s. 10.

¹⁰ S. Boym, *Ruins of the Avant-garde*, [in:] *Ruins of Modernity...*, s. 58–59.

wyobrażenia ruiny, rozpad oznacza oczywiście stan negatywny. Stosowany jest zamiennie z takimi pojęciami jak rozkład czy zniszczenie. Angielski termin *decay*, powszechnie używany w anglojęzycznej literaturze przedmiotu, oznacza również „gnicie”. Rozkład budynku wynika przede wszystkim z faktu, że budynek z różnych przyczyn przestaje być używany. To „wychodzenie z użycia”, jak podkreśla Zach Fein w pracy *The Aesthetic of Decay*, może być albo formalne (dzieje się tak wówczas, gdy budynek z jakichś względów nie może już spełniać określonej funkcji), albo wynikać z wyboru (budynek zostaje z różnych, indywidualnych względów porzucony)¹¹. Termin *abandoned* używany w literaturze anglojęzycznej na określenie współczesnych ruin jest dla poniższych rozważań pojemniejszy. Oznacza bowiem nie tylko „porzucenie, opuszczenie, zaniechanie, przerwanie”, ale również „zapamiętanie”, „pasję” oraz „wyuzdanie”. To ostatnie, wydawałoby się zupełnie nieadekwatne określenie, okazuje się użyteczne, gdy przedmiotem rozważań są chociażby współczesne fotografie opuszczonych miejsc, których autorzy oskarżani są o uprawianie „pornografii z udziałem ruin” (*ruinporn*)¹².

W przestrzeni uporządkowanej i uregulowanej ograniczenia są jasno wyznaczone. Bycie w miejscu oznacza rozpoznanie granic strukturalnych i znaczeniowych. Jak długo ograniczenia są respektowane, tak długo utrzymywane jest znaczenie przestrzeni jako czegoś produktywnego. W ten sposób przestrzeń miejska staje się udomowiona poprzez rozpoznanie nadanych jej znaczeń. Jeśli określona przestrzeń jest uznawana za produktywną, to przestrzeń, która kruszy/rozmywa te granice, oznaczona zostanie jako nienadająca się do użytku lub w jakiś inny sposób zbyticzna. Ruina jest z jednej strony szczególną przestrzenią marginalną, z drugiej zaś bezgraniczną, tymczasową, do czego odsyła nas koncepcja *vanitas*, a jednocześnie w szczególny sposób funkcjonująca poza czasem. Tak przynajmniej nazywają ją miejscy eksploratorzy, próbujący „filozoficznie” uzasadnić potrzebę odkrywania zdegradowanej architektury. Eksplorowanie i fotografowanie miejsc opuszczonych w przestrzeni miasta wiąże się, jak czytamy w albumie *Beauty in Decay*, z poszukiwaniem odpowiedniego miejsca do medytacji i kontemplacji, przestrzeni istniejących poza czasem życia miasta i jednocześnie poza klasycznie pojętym miejscem, rozumianym jako punkt na mentalnej mapie codziennych aktywności użytkowników miejskiej przestrzeni¹³. Ruiny, jako przestrzenie ciszy i metafora współczesnych marności, idealnie spełniają swoje zadanie. Nie bez powodu zatem Michael Roth stawia tezę, że tylko w świecie zsekularyzowanym – a w takim, jak się wydaje, obecnie żyjemy – ruiny mogą stać się obiektem uznanym za przedmiot fascynacji i kontemplacji¹⁴.

¹¹ Z. Fein, *The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception*, University of Cincinnati 2011, <http://zfein.com/architecture/thesis/thesis.pdf> (dostęp URL: 20 listopada 2014), s. 4.

¹² Zob. np. M. Christopher, *Confessions of a Ruin Pornographer*, <http://www.abandoned-america.us/news55593.html> (dostęp URL: 20 listopada 2014).

¹³ RomanyWG, *Beauty in Decay: The Art of Urban Exploration*, Carpet Bombing Culture, 2011 (album nie posiada numerowanych stron).

¹⁴ Za: J. Hell, A. Schönle, *Introduction...*, s. 5.

Bez-graniczność ruiny wynika również z faktu, że ruina jako koncepcja nie odnosi się jedynie do fizycznej konstrukcji, ale również do każdego ludzkiego działania oraz wymiarów egzystencji (cielesnej i duchowej), co sprawia, że w jakimś sensie staje się pojęciem wędrującym, nieograniczonym jedynie do dyskursu miejskiego. Z jednej strony jest bowiem symbolem zanikania architektury jako fizycznego obiektu czy działań społecznych wynikających z procesu jego użytkowania, z drugiej natomiast odsyła w ramach kontemplacji i namysłu do stawiania pytań egzystencjalnych, często fundamentalnych. Obszar graniczny, jakim bez wątpienia jest ruina, prowokuje również pytania graniczne: kontrowersyjne albo w zasadzie nierozstrzygalne, o czym świadczą chociażby intelektualne zmagania badaczy, zafascynowanych ruinizacją współczesnej kultury. *Vanitas* ruiny pozbawione barokowego, przedoświeceniowego kontekstu staje się bowiem ambiwalentne, niewytłumaczalne. Potwierdza to Hartmut Böhme, gdy pisze, że do epoki romantycznej włącznie każda ruina jako obiekt architektoniczny miała swoje własne znaczenie, które można było rekonstruować z perspektywy teologicznej, filozoficznej lub historycznej. Po tym okresie dyskursy te same uległy symbolicznemu rozkładowi oraz pojawiła się tendencja do uniwersalizacji znaczeń przypisywanych wcześniej konkretnym ruinom. W dyskursach postromantycznych ruina przekroczyła granice estetyczne, nie ma już swojego miejsca i stała się swoistym znakiem samego dyskursu¹⁵. Metaforyczne „wędrowanie pojęcia” w zdecydowanym stopniu z jednej strony poszerza, z drugiej natomiast komplikuje i rozmywa potencjał semantyczny i poznawczy ruiny jako kategorii. Przypomina ona raczej labirynt ambiwalentnych pojęć, takich jak: nigdy więcej, jeszcze nie, już nie, niemniej jednak, aczkolwiek. Ruina, opuszczone miejsce, przypomina raczej *parergon*, gdyż, jak pisze J. Hills Miller:

Para jest prefiksem przeciwstawnym, wyznaczającym zarazem bliskość i dystans, podobieństwo i różnicę, wewnętrzność i zewnętrżność, [...] rzecz umieszczoną jednocześnie przed i poza granicą, progiem i marginesem. [...] Rzecz jako *para* nie tylko znajduje się po obu stronach granicy dzielącej wewnętrżność od zewnętrżności: sama również jest granicą, ekranem uczynionym z nieprzemakalnej membrany pomiędzy wnętrzem a zewnętrżem¹⁶.

Gdy uważnie przeczytamy ostatnie zdanie z powyższego cytatu, kontrowersyjna teza postawiona przez Dylana Trigga, że w czasach ponowoczesnych nie ma już czegoś takiego jak ruina, staje się zrozumiała. Jego zdaniem bowiem ruina stała się jedynie ekranem, na który projektujemy własne wyobrażenia, lęki i fantazmaty¹⁷. Jako miejsce poza-miejscem, poprzez swoją amorficzność, nieokreśloność i swoista

¹⁵ H. Böhme, *Die Ästhetik der Ruine*, [in:] *Der Schein des Schönen*, red. D. Kamper, Chr. Wulf, Göttingen 1989, s. 287–304. Wersja on-line: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Ruinen.pdf> (dostęp URL: 20 listopada 2014).

¹⁶ Cyt. za: V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 37.

¹⁷ D. Trigg, *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia and The Absence of Reason*, New Studies in Aesthetics, Peter Lang Publishing, New York 2006 (fragment dostępny on-

niedefiniowalność, umożliwia liczne kreatywne wizualizacje, metaforyzacje czy kontekstualizacje. W efekcie koncepcja ruiny służy jako swoisty „plac zabaw” dla różnych spekulatywnych narracji i interpretacji, które w zasadzie mówią nam więcej o autorze/obserwatorze niż o samej ruinie będącej przedmiotem tych spekulacji¹⁸. Zrujnowane obiekty architektoniczne są bowiem, jak można powtórzyć za Schillerem, obiektami sentymentalnymi *par excellence*, przedmiotami dodatkowych refleksji, znakami nieobecności. Ruina bardziej niż jakikolwiek inny obiekt architektoniczny wyzwała w jednostce ambiwalentne odczucia, pragnienia lub zmusza do szczególnych introspekcji. Zniszczony obiekt, wytwór kultury, staje się współcześnie symbolem kultury jako ruiny. Ewidentnie odsyła nas do tego, co „poza tekstem”, którym jest sam zrujnowany obiekt.

Już/jeszcze ruina?

Kwestią sporną jest przede wszystkim graniczny moment, w którym uznamy, że konkretny obiekt jest już ruiną bądź jeszcze nią nie jest. Andreas Huyssen pisze, że w czasach późnej nowoczesności, gdy nawet pamięć staje się towarem, brak już ruin, które możemy nazwać autentycznymi¹⁹. Badacze dzielą zatem ruiny na klasyczne i współczesne, czyli te, które powstały w epoce nowoczesnej. Pierwsze z nich to przestrzenie wpisane w krajobraz miejski jako tematyzowana atrakcja turystyczna. W tym wypadku dylemat, czy obiekt jest już/jeszcze ruiną, nie obowiązuje. Mowa tu oczywiście o budynkach i infrastrukturze, które stanowią swoiste pamiątki po minionych epokach, kulturach czy cywilizacjach, dostępne dla wszystkich odwiedzających. Znaczenie danej architektury jako ruiny jest w tym przypadku niejako „ogołoczone” i rozmyte ze względu na jej utowarowienie. Jej historia jest bowiem „przepakowana” i oferowana jako jeden z produktów w procesie konsumpcji. Tim Edensor nazywa takie ruiny stanowiskami archeologicznymi lub elementami krajobrazu kulturowego, które są w szczególny sposób zorganizowane dla umożliwienia zaistnienia typowego doświadczenia turystycznego²⁰. To ruiny zdyscyplinowane, poddane regulacjom, wyczyszczone i w pewien sposób ujednolicone, szczególnie w turystycznej wyobraźni. Estetyczne artefakty, których wartości nie tylko estetyczne zostały niejako ugruntowane i w szczególny sposób udomowione w sferze dziedzictwa kulturowego. Problem pojawia się przede wszystkim wtedy, gdy próbujemy zdefiniować jako ruinę wszystkie opuszczone budynki, nie będące klasycznymi pozostałościami architektury wpisanymi na listę kulturowego i historycznego dziedzictwa. Tak zwane ruiny współczesne to przede wszystkim porzucona

line: https://www.academia.edu/6218534/The_Aesthetics_of_Decay_Nothingness_Nostalgia_and_the_Absence_of_Reason (dostęp URL: 20 listopada 2014).

¹⁸ J. Hell, A. Schönle, *Introduction...*, s. 7.

¹⁹ A. Huyssen, *Authentic Ruins. Products of Modernity*, [in:] *Ruins of Modernity...*, s. 19.

²⁰ T. Edensor, *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford and New York, Berg 2005, s. 84 i 95.

architektura przemysłowa (swoista mekka poszukiwaczy opuszczonych miejsc), domy prywatne, szpitale i świątynie. Postrzegane są one bowiem jako „migawki naszego obecnego życia, na które patrzymy tak, jakby właśnie w danym momencie przeminęło, nie zaś jako martwe fragmenty jakiegoś minionego życia, kultury czy cywilizacji”²¹. Ponadto współczesne ruiny są tak blisko teraźniejszości, że mogą służyć za potencjalne odbicie zarówno przeszłości, tego co obecne, jak i przyszłości.

Czy zatem z jakichkolwiek przyczyn opuszczoną i zapomnianą przez ludzi dobrze zachowaną architekturę, która utraciła swoją praktyczną i społeczną funkcję, ale posiada jeszcze rozpoznawalny, pierwotny kształt, możemy już zakwalifikować jako ruinę? Z drugiej strony, czy przysłowiową stertę kamieni, bez żadnego rozpoznawalnego kształtu, również można nazwać ruiną? Relikt mówi nam o tym, że oryginalne status, właściwy stan rzeczy zakończył się, ale jednak coś jeszcze pozostało, gdyż jak zaznacza Russell Berman, coś musi bowiem pozostać, abyśmy mogli mówić o ruinie²². Hell i Schönle zadają wobec tego pytanie, na które bardzo trudno jest udzielić odpowiedzi: w którym momencie ruina się zaczyna, a w którym kończy?²³ Gdzie jest zatem architektoniczna granica zdegradowanego obiektu i semantyczna granica pojęcia? Ruina ucieleśnia bowiem zbiór czasowych i historycznych paradoksów. Muszą być zatem konkretne powody, dla których poszczególne struktury nazwiemy ruiną, a inne po prostu stertą kamieni²⁴.

Można zatem mnożyć wątpliwości i pytać dalej, czy ruina to obiekt, czy może raczej proces?²⁵ Semantyczna nieokreśloność ruiny potęgowana jest głównie przez jej amorficzność. Kształt budynku zmienia się bowiem wraz z upływem czasu. Wielość popadających w ruinę współczesnych budynków warunkowana jest przede wszystkim materiałem, z którego są wykonane. Georg Simmel w klasycznym już eseju o ruinie pisze, że mury poddawane są działaniu tych samych sił naturalnych, które powodują procesy wegetacji, erozję, wietrzenie, zapadanie się skał czy nadają kształt górom²⁶. Gdy zmienia się kształt budynku w czasie procesu rozkładu, ruinizacja jest bardziej oczywista. Inaczej niszczeje architektura wykonana z wapienia i piaskowca, inaczej z betonu. Co zatem począć z obiektem, który już nie służy człowiekowi, a jeszcze nie uległ jakimkolwiek procesowi fizycznego rozpadu, widocznego na pierwszy rzut oka? Jak zaznacza Rose Macaulay, nowe ruiny nie tylko nie zmieniają często swojego kształtu, ale również nie pokryły się jeszcze patyną, wywołaną przez działanie sił naturalnych, między innymi rozrastający się bez żadnej kontroli bluszcz oraz inną roślinność. „Nie stały się jeszcze królestwem jaszczurek, nietoperzy, sów, węży czy gryzoni, tak jak ma to miejsce w przypadku starych ruin”. Brak

²¹ RomanyWG, *Beauty in Decay...*

²² R. Berman, *Democratic destruction*, [in:] *Ruins of Modernity...*, s. 105.

²³ J. Hell, A. Schönle, *Introduction...*, s. 6.

²⁴ B. Dillon, *Introduction...*, s. 11.

²⁵ J. Hell, A. Schönle, *Introduction...*, s. 6.

²⁶ G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, [w:] tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 171.

tej, pod różnymi względami upiększającej, patyny sprawia, że nowe ruiny, pokryte jedynie sadzą lub kurzem, są w jakimś sensie „nagie” i surowe, brak w nich jakiegokolwiek życia. W tym wypadku jedynym zapachem, który świadczy o ruinizacji, jest zdaniem Macaulay zapach śmierci²⁷.

Vanitas ruiny: śmierć miejsca

W kulturze chrześcijańskiej ruina symbolizuje również rozkład ciała, postrzegany jako wstęp do zmartwychwstania i otrzymania ciała nowego, tym razem wiecznego. Przekroczenie granicy śmierci niesie obietnicę zupełnie innego życia. Ruiny architektoniczne stanowią zatem doskonałą wizualizację tego procesu. Często bowiem przyrównywano je do szkieletu, pozostałości cielesnych. Im wspanialszy gmach, który uległ destrukcji, tym skuteczniej jego szkielet przywoływał na myśl jałowość ludzkich działań i potęgę metafory życia na ziemi jako marność²⁸. W takim kontekście dla człowieka wierzącego ruina nie jest symbolem końca, lecz początku. Przypomina, że ruinizacja jako proces to jedynie stan przejściowy, granica zaś jest jasno określona. Człowiek nie dąży bowiem do śmierci wiecznej, lecz do zbawienia.

W wypowiedziach fascynatów ruin i współczesnych badaczy procesów ruinizacji aspekt śmierci w odniesieniu do opuszczonej i zdegradowanej architektury jest wiodący, ale jednocześnie w ramach zsekularyzowanego dyskursu wzbudza wiele wątpliwości. Simmel stawia sprawę jasno i mówi: „ruina to siedziba życia, którą życie już opuściło”²⁹. Według Witolda Piotra Glinkowskiego każde miejsce żyje swoim własnym rytmem, to znaczy rodzi się, dojrzewa, starzeje się i umiera, odchodząc w niebyt i w niepamięć³⁰. Waldemar Śliwczyński uważa, że „to proces niejako naturalny – umierają ludzie, zwierzęta, rośliny, więc dlaczego wolne od tego zjawiska miałyby być budynki”³¹, natomiast Russel Berman uzna ruinę za coś,

co w zasadzie jest martwe, ale nas dosięga, egzystuje obok nas, [...] oznacza śmierć jakiegoś istnienia, ale jednocześnie jako istniejący obiekt angażuje nas w proces przypominania, jako internalizacji i przewyciężania śmierci. Kontemplując ruiny ożywiamy to, co minęło, we wspomnieniach. Ruiny są wobec tego talizmanem zapewniającym zmartwychwstanie³².

Tak zwana śmierć miejsca jest problematyczna, gdyż w gruncie rzeczy nie wiadomo dokładnie, w którym momencie i powodowana jakimi czynnikami zachodzi. Pojęcie „śmierci” kojarzy się przede wszystkim z nazywaniem najważniejszej dla

²⁷ R. Macaulay, *A Note on New Ruins*//1953, [in:] *Ruins (Documents of Contemporary Art)*..., s. 27.

²⁸ Ch. Woodward, *In Ruins...*, s. 89.

²⁹ G. Simmel, *Ruina...*, s. 175.

³⁰ W.P. Glinkowski, *Transcendencje codzienności. Miejsca, spotkania, obsesje*, Łódź 2008, s. 16–17, 164.

³¹ W. Śliwczyński, *Topografia ciszy*, Września 2012, s. 5.

³² R. Berman, *Democratic destruction...*, s. 105.

człowieka formy skończoności. Służy często jako metafora końca życia, jest tym, co zmienia jego naturalny porządek. Śmierć jest przede wszystkim pewną realną oczywistością, z którą musimy się zmierzyć³³. We wprowadzeniu do *Wymiarów śmierci* czytamy, że o śmierci powiedziano i napisano już dostatecznie dużo, w związku w tym nastąpiła dewaluacja słów o niej, podobnie jak i filozoficznych dywagacji na jej temat. Gilles Ernst podkreśla, że definicja śmierci, na pozór łatwa do zrozumienia, może nawet banalna, współcześnie okazuje się problematyczna. Pojęcie to jest bowiem kłopotliwe właśnie ze względu na swoją rzekomą oczywistość, która w sposób niewystarczający „kamuluje całkowitą pustkę słowa”. Dlatego śmierć, jako kategoria ogólna, zniknęła, a zastąpili ją tylko albo aż (umarli) i to o nich jedynie warto (i trzeba) mówić³⁴. Czy powinniśmy jednak traktować opuszczone, zrujnowane miejsca jako szczególnego rodzaju umarłych? Ta w zasadzie niczym nieograniczona pojemność metafory wcale nie ułatwia nam zrozumienia procesu zanikania miejsca. Co bowiem pojawi się, gdy zestawimy wspomnianą przez Ernsta „pustkę słowa” z pustką zrujnowanej architektury? Być może *ruinofilia* jako zjawisko wpisuje się po prostu w swoistą obsesję tematyką tanatyczną, fascynację światem „odrzuconym”, wszelkim bytem ponurym i groźnym. Gdyby nie ona, tematyka ruin pozostałaby marginalna. Może też wynikać z zupełnie przeciwnego nastawienia, czyli z trywializowania tematu, braku poważnego namysłu nad śmiercią i przedstawiania tego granicznego zjawiska jako swoistego spektaklu.

Rozważania o śmierci miejsca nabierają szczególnego znaczenia, gdy mamy do czynienia z ruinami powstałymi w wyniku zdarzeń nagłych: trzęsień ziemi czy działań wojennych. Wraz z całkowitym zniszczeniem miejsca następuje bowiem nagle i nieprzewidziane zburzenie ludzkiego porządku, ruiny zaś stanowią nowy element, który przywołuje na myśl ludzką brutalność, chaos i nienormalność. Należy również zaznaczyć, że ruiny stanowią wówczas metaforyczny przykład śmierci gwałtownej, czy, jak chciałby Philip Áries, „śmierci szkaradnej i nieprzystojnej”³⁵. Nędza ruin symbolizuje wówczas, jak chyba w żadnym innym przypadku, nędzę i marność człowieka.

Vanitas ruiny: amnezja

W ramach rozważań o ruinach epoki nowoczesnej pojawia się również wątpliwość, czy śmierć miejsca, którym jest architektoniczna budowla, mająca swojego autora, historię, kształt i tożsamość, następuje dopiero w momencie fizycznego unicestwienia budynku, czy też ma miejsce znacznie wcześniej, gdy zabraknie

³³ Por. M. Bonowska, *Przemijanie: śmierć, pogrzeb i życie pozagrobowe w wyobrażeniach mieszkańców Pomorza Zachodniego na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2004, s. 9–10. Na temat śmierci oswojonej zob. Ph. Áries, *Rozważania o historii śmierci*, Warszawa 2007 oraz tegoż, *Pięć wariacji na cztery tematy*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przekł. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, Warszawa 1993.

³⁴ S. Rosiek, *Słowo wstępne*, s. 5 oraz G. Ernst, *Śmierć jako temat opowiadania: Dianus George'a Bataille'a*, [w:] *Wymiary śmierci...*, s. 227.

³⁵ Ph. Áries, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.

codziennego doświadczenia zamieszkiwania danego miejsca? Innymi słowy, czy aby mówić o śmierci miejsca, którym jest architektoniczna budowla, wystarczy proces zaniku jej pierwotnej formy czy również, a może przede wszystkim, zanik pamięci o niej? Według klasycznych wywodów Yi-Fu Tuana, miejsce powstaje wskutek ciągłego procesu doświadczania przestrzeni, która jest bardziej abstrakcyjna niż miejsce. To, co na początku jest abstrakcyjne, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. Miejsca, które tracą swoje ustalone znaczenia, przekształcają się natomiast w anonimową przestrzeń. Doświadczenie miejsca związane jest również subiektywnym odczuciem upływu czasu, dlatego abstrakcyjna przestrzeń lub miejsce odległe charakteryzuje w pewnym sensie bezzczasowość³⁶. Można zatem zaryzykować i stwierdzić, że obiekt architektoniczny w procesie destrukcji/umierania w takim kontekście przestaje być miejscem, a staje się anonimową przestrzenią o nieostrych granicach i marginesach, przemijającym fragmentem rzeczywistości otoczonym obojętnością i milczeniem.

Ernst pisze, że w związku z faktem, iż nie ma w czasach współczesnych adekwatnego pojęcia śmierci, jest natomiast prekonceptualny fakt, który można nazwać nieistnieniem, pojawia się kolejne intrygujące pytanie, co istnieje w ruinie, a co jest nieobecne? Kiedy warto jeszcze „rzucić okiem” na zdegradowany, pozbawiony swoich funkcji obiekt, mając na uwadze, że może to być ta „ostatnia chwila”, gdyż za moment ruina przestanie istnieć i nikt już nie będzie o niej pamiętał? Rozważania dotyczące zrujnowanych i opuszczonych budynków implikują bowiem problematykę tak zwanej „miejskiej pamięci” (*urban memory*). Mark Crinson pisze, że „miejska pamięć” może być, po pierwsze, traktowana jak antropomorfizm (miasto/miejsce w mieście *posiada* pamięć) lub, co jest ujęciem bardziej popularnym, zakłada, że miasto jest fizycznym krajobrazem oraz zbiorem obiektów i praktyk, które umożliwiają przypomnienie tego, co przeszłe i ucieleśniają przeszłość poprzez łączenie w różne sekwencje tego, co w mieście budowane, niszczone i odbudowywane³⁷.

Właściwie gdy mowa o opuszczonych miejscach, mamy do czynienia z tym, co Claire Pajackowska nazywa „miejską pamięcią, ale podmiejskim zapomnieniem” (*Urban memory/suburban oblivion*)³⁸, ale w tym wypadku powinniśmy raczej odwrócić kolejność i mówić o „podmiejskiej pamięci/miejskim zapomnieniu”. W pamięci miasta bowiem to miejsca objęte charakterystyczną amnezją, zapomniane, wykluczone ze zbiorowej pamięci mieszkańców. Ruiny nowoczesne to miejsca marginalne w sensie dosłownym, ulokowane na przedmieściach lub poza miastem, lub w sensie metaforycznym, symbolicznym, przestrzeń pomijana, omijana wzrokiem, obchodzona z daleka lub po prostu wykorzystywana w ramach praktyk

³⁶ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16, 44 i 152–158.

³⁷ M. Crinson, *Urban Memory – an Introduction*, [in:] *Urban Memory. History and Amnesia in the Modern City*, ed. M. Crinson, Routledge, London and New York 2005, s. xii. Na temat ruin współczesnych jako szczególnych miejsc pamięci zob. również: M. Nieszczerzewska, *Archiwum opuszczonych miejsc*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4.

³⁸ C. Pajackowska, *Urban Memory/Suburban Oblivion*, [in:] tamże, s. 23.

marginalnych, społecznie nieakceptowanych. Edensor nazywa je swoistymi bliznami, „defektami krajobrazu”. W potocznej wyobraźni miejsca opuszczone to miejsca niczyje, dzikie, patologiczne, dysfunkcyjne, nieproduktywne, anomalia w uporządkowanej przestrzeni miasta wprowadzające element chaosu. To również miejsca niebezpieczne, tajemnicze, nie-ludzkie, przestrzeń zbędna, negatywna. Gdy przekraczamy granicę takich miejsc, wkraczamy jednocześnie w sferę, której miarą nie jest jedynie fizyczne odosobnienie, ale pewna kontekstowa niezależność ich bytowania. Miejsce, które zanika kulturowo, staje się bowiem, jak chce Aleksandra Kunce, nie-nazwane, każde, żadne, wieczne, puste³⁹. Co jest zatem pamiętane, a co zapomniane? Ewa Kostołowska w komentarzu do serii zdjęć Waldemara Śliwczyńskiego dokumentujących zrujnowane dwory polskie tak pisze:

Zza odrapanych fasad, poobtlukiwanych detali architektonicznych, zdemolowanych wnętrz i kolumn wymazanych graffiti wyłaniają się zdarzenia, w których ujawnia się ludzka wielkość i małość, wzniosłość i okrucieństwo, bezmyślność i ideowe zaangażowanie. A także jasne i szczęśliwe chwile obok mrocznych i pełnych rozpacz⁴⁰.

Jednakże nieokreśloność doświadczenia ruiny jako miejsca poza-miejscem sprawia, że nie możemy jednoznacznie stwierdzić, co w wypadku opuszczonego miejsca jest przypominane, a co *wyobrażane*. Kwestia niezwykle istotna, gdy analizujemy tysiące współczesnych fotografii tych „miejskich marność”, które są wynikiem działania artystycznego lub procesu dokumentowania opuszczonych miejsc w ramach *urban exploration* (granica pomiędzy fotografią jako dziełem sztuki a dokumentem jest tu bardzo często niemożliwa do wyznaczenia i zależy jedynie od spojrzenia widza).

Zakończenie: marność rozumu/moc wyobraźni

Trigg zadaje pytanie, czy do rozważań na temat ruinacji kultury możemy jeszcze podchodzić z perspektywy rozumowej jako tej, która nas dokądkolwiek zaprowadzi? Odpowiedź, która natychmiast się pojawia, jest oczywiście pozytywna, jednakże nie brak tu wątpliwości, z racji tego, że samo pojęcie rozumu zostało zdekonstruowane, żeby nie powiedzieć dosadniej: zdewastowane⁴¹. Zamiast podlegać procesowi usuwania z miejskiej przestrzeni dosłownie lub w przenośni, ruina wraz z przypisaną jej *vanitas* powinna stać się wartością epistemologiczną. Przypomina ona bowiem, że współcześnie, bardziej niż kiedykolwiek przedtem, nic nie jest pewne, i w ten sposób ustanawia nowe kryterium dla wiedzy. Odpowiedzi na pytania postawione w artykule udzielić zatem może lub powinna jednostkowa wyobraźnia.

³⁹ A. Kunce, *Miejsce i rytm. O doświadczeniu miejsc w kulturze*, [w:] *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 98.

⁴⁰ E. Kostołowska, *Fotografia jako krytyka dewastacji*, [w:] *Topografia ciszy...*, s. 15.

⁴¹ D. Trigg, *The Aesthetics of Decay...*, s. 1.

To dzięki niej bowiem, jak pisze Robert Ginsberg w *The Aesthetic of Ruins*, rozpoznajemy wszystkie tajemnice ruiny:

Ruina jest sobą szczególnie w porze nocnej, gdy ta zdomawia się w jej skorupie. W nocy ruina traci ostatnie pozostałości swojej oczywistości i zupełnie pogrąża się w tajemnicy... Gdy ciemność ją zasłania, wyobraźnia zaczyna ją rozświetlać⁴².

Ruina jest w stanie poruszyć wyobraźnię przede wszystkim dzięki swojemu pięknu, zadziwiającemu i wymykającemu się kategoriom estetycznym. Jej cechy podstawowe – ambiwalencja i amorficzność – sprawiają, że jest tropem niezwykle elastycznym. Przede wszystkim umożliwia to jej dialektyczna natura, jednoczesna obecność i nieobecność, widzialność i niewidzialność, fragmentaryczność i całość, współistnienie sfery ducha oraz sił naturalnych. Ruina symbolizuje niepewną równowagę i brak wyraźnej granicy pomiędzy pierwotną formą a rozpadem, naturą a historią, przemocą a wolnością, wspomnieniem a terażniejszością, żałobą a tęsknotą za zbawieniem, równowagę, jakiej nie odnajdziemy w żadnym innym dziele architektonicznym lub dziele sztuki⁴³.

Vanitas. Ruin as an (un)limited space

Abstract

The main inquiry of the article is the question of cultural status of ruins nowadays, especially modern and postmodern abandoned and decayed places. Referring to the well-known and often discussed concept of *vanitas*, the author tries to use it in a different way and pays particular attention to the following main topics: 1) *ruinophilia* – a phenomenon in late modern culture; 2) ruin as a *parergon* and (un)limited space; 3) abandoned buildings as places of contemplation in secularised culture; 4) questionable issue of a “death of a place”.

Key words: vanitas, ruins, abandoned place, urban memory, limits of city culture, urban imaginary

Małgorzata Nieszczerzewska

adiunkt w Zakładzie Kulturowych Studiów Miejskich Instytutu Kulturoznawstwa UAM. Jej zainteresowania naukowe to historia, filozofia i socjologia przestrzeni miejskiej: przede wszystkim obrazy i wyobrażenia miasta w sztuce (ze szczególnym uwzględnieniem dawnego i współczesnego toposu ruiny) oraz socjologiczne, antropologiczne i filozoficzne aspekty *urban exploration*. Autorka książki *Narracje miejskiej wyobraźni* (2009).

e-mail: mnieszczerzewska@gmail.com

⁴² R. Ginsberg, *The Aesthetic of Ruins*, cyt. za: J. Douglas-Jones, *Urban Exploration and the Search for the Sublime*, http://www.i-n-d-j.com/9.Writing/07-03-09_SUBLIME/Urban%20Exploration%20and%20the%20search%20for%20the%20sublime.pdf, 2008, s. 10 (dostęp URL: 20 listopada 2014).

⁴³ H. Böhme, *Die Ästhetik der Ruine...*

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Adrian Gleń

Uniwersytet Opolski

Granice wiedzy o literaturze.

Słowo o kilku nowych ujęciach interdyscyplinarności (z dodatkiem jednego przykładu)

1.

Już w rozważaniach Giovanniego Gozzeria przeprowadzonych ponad 30 lat temu pojawiła się (zapewne nie po raz pierwszy, lecz *explicite* wyrażona) teza, iż w istocie nie ma dyscypliny humanistycznej wiedzy, która byłaby w całości autonomiczna, odizolowana od innych, swoiście „zabezpieczona” odrębnym, ściśle wyróżnionym przedmiotem oraz oryginalnym instrumentarium pojęć i procedur badawczych¹. Kilka lat później w konkluzji Stanleya Fisha pada ostateczna diagnoza, iż interdyscyplinarny ideał właściwie jest projektem nie do zrealizowania, głównie ze względu na pomieszanie języków opisu funkcjonujących w obrębie wiedzy humanistycznej², co uniemożliwia po prostu identyfikowanie określonych dziedzin tej wiedzy, w konsekwencji zaś badania sytuujące się na pograniczu instytucjonalnie wyodrębnionych dyskursów ustanawiają jedynie nowe subdyscypliny o efemerycznym charakterze, których w żaden sposób nie można uznać za holistyczne, docelowe czy syntetyczne.

Słynny raport Greene’a (sporządzony w roku 1975) dotyczący interdyscyplinarności i badań porównawczych, w którym sygnalizuje się podstawowe niebezpieczeństwa prowadzenia tego typu dociekań (m.in. nieprecyzyjność refleksji, brak rygoru metodologicznego, instytucjonalne skutki „rozluźnienia dyscypliny”)³, właściwie nie stanął na przeszkodzie zawrotnej karierze, jaką zrobiły badania na styku rozmaitych dyscyplin, jakkolwiek już dzisiaj większość humanistów skłania się raczej ku – wyróżnionej przez Vincenta B. Leitcha w tekście *Postmodern Interdisciplinarity* – postmodernistycznej odmianie wersji badań interdyscyplinarnych, które w przeciwieństwie do modernistycznego antenata nie są zainteresowane zniesieniem

¹ G. Gozzer, *Interdisciplinarity: A Concept Still Unclear*, „Prospects” 1982, vol. 12, nr 3, s. 281–289.

² S. Fish, *Being Interdisciplinary Is So Very Hard to Do*, „Profession 1989” (New York 1989), s. 21–22.

³ Zob. np. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 28.

granic dyscyplinowych i zbudowaniem panopticum wiedzy o człowieku. Opisana przez Leitcha interdyscyplinarność postmodernistyczna opiera się tedy na akcentowaniu „istniejących różnic, konfliktów, respektowaniem wszelkiego pokroju inności”⁴, wskutek czego tworzą się nowe „interdyscypliny” (np. studia postkolonialne, *gender studies*). Niekończące się spory podsumował ostatnio Andrzej Hejmej w następujący sposób:

W rezultacie zwykło się powszechnie uważać, że badania na pograniczu dyscyplin, badania interdyscyplinarne, są nie tylko niezmiernie ekspansywne [...], ale że są one, jednocześnie, czymś czysto fikcyjnym, iluzorycznym z punktu widzenia założeń, czy wręcz nawet sofistycznym argumentem instytucji zabiegających w ten sposób [...] o źródła finansowania⁵.

Powołując się na stanowisko Ryszarda Nycza wyrażone w tekście *O przedmiocie studiów literackich – dziś*⁶, Hejmej postuluje ustalić rozumienie badań interdyscyplinarnych nie jako działań zmierzających do osiągnięcia niemożliwego ideału całości wiedzy o człowieku, lecz „indywidualnie dokonywaną konfrontację własnej dyscypliny z inną”⁷; w tym ujęciu interdyscyplinarność będzie pewnego rodzaju energią zapewniającą – poprzez absorbowanie teorii, aparatu pojęciowego z terytorium innej dyscypliny i inkorporowanie jej w obręb tej, w której sytuuje się badacz – stały rozwój, ewolucję profesji uprawianej przez wyraziste osobowości.

Przyjrzyjmy się konceptualizacjom ujęć interdyscyplinarności dwóch czołowych polskich badaczy literatury, których wizje wydają się ze sobą kolidować. Na koniec zaś dodajmy pewien przykład, na podstawie którego być może uda się wydobyc pewne prawidłowości, z jakimi stykać się może literaturoznawca chcący żyć jeszcze nadzieję na *sui generis* integrację językowych rejestrów opisu twórców ludzkiego ducha.

2.

W interesującej nas perspektywie badawczej pojawiające się na gruncie współczesnej wiedzy o literaturze nowe tendencje i techniki analityczne winny być witane z entuzjazmem, wszak przybliżyć mogłyby one do modelu wszechstronnego, pojemnego rozumienia i tłumaczenia doświadczeń literackich, tymczasem – jak zauważa Ryszard Nycz – właściwie pogłębiają one „nieprzejrzystość [przedmiotu] i zakłócają tożsamość dyscypliny, wpływają również na osłabienie profesjonalnego statusu [literaturoznawczego] dyskursu”⁸. Używając języka dekonstrukcyjnego, krakowski

⁴ Zob. tamże, s. 31.

⁵ Tamże, s. 25.

⁶ Zob. R. Nycz, *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2, s. 176.

⁷ A. Hejmej, *Komparatystyka...*, s. 29.

⁸ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012 (wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w tekście skrótem PD).

badacz pisze o dyseminacji teorii literaturoznawczych polegającej na równoczesnym rozprzestrzenianiu zakresu i rozproszeniu form stosowalności teoretycznego dyskursu o literaturze w obrębie innych dziedzin kulturowej wiedzy (np. filmoznawstwa czy teatrologii) oraz mechanizmu odwrotnego – inkluzywności, polegającej na kontekstualizacji literatury (pojętej teraz jako jedna z niepowtarzalnych praktyk wielokulturowej rzeczywistości) i włączaniu w obręb dotychczasowej wiedzy o literaturze rozmaitych pozaliterackich dyskursów. Tym samym transformacji podlega widzenie literatury w porządku rozmaitych dyscyplin kulturowych (przy czym ważna jest dla autora *Poetyki doświadczenia* zwłaszcza odrębność literatury na tym tle). Oczywiście nie odbywa się to w celu podtrzymywania mitu o autonomii tekstu literackiego, lecz by uczynić intersubiektywnym doniosłe w tym kontekście prototypowe cechy literatury, które pozwalają wzbogacać wiedzę o przemianach praktyk humanistycznych (np. sposobach prowadzenia dialogu, rozumieniu podmiotowości, konstruowaniu narracji, widzeniu płci etc.).

Autor *Sylw współczesnych* nie kryje jednak swojej niechęci do interdyscyplinarności jako idei badań humanistycznych, która zostaje tutaj określona – chyba nieco przesadnie – jako „szkodliwa utopia”, mająca prowadzić do restytucji wiary w możliwość poznania całościowego i obiektywnego (zob. PD, 102–104). Nie wiem, dlaczego owa utopijność interdyscyplinarności polegać by miała na przemieszczaniu się naukowych metafor pomiędzy dyscyplinami (zob. PD, 102) i dlaczego krakowski badacz tak zazdrośnie strzeże narzędzi literaturoznawczego opisu, skoro przydatne są one wielu rozmaitym dziedzinom wiedzy humanistycznej (gdyby przyjrzeć się wszak pierwszej poetyce Arystotelesowskiej odnajdziemy wśród ufundowanych tam terminów literaturoznawczych cały szereg pojęć zaczerpniętych z metafizyki, fizyki i hermeneutyki...), źródłowy dyskurs, jak przekonywał Derrida w *Białej mitologii*, nie jest w ogóle możliwy do wskazania⁹.

To prawda, ujawniające się nieustannie nowe terminologie „rozmaitych współczesnych koncepcji teoretycznych są [...] nie tylko nieprzekładalne nawzajem na siebie, lecz także niesprowadzalne do jakiegoś języka meta- czy interteoretycznego, który mógłby zintegrować aspektowe wyniki poznania” (PD, 103). Ale przecież nie o unifikację dyskursu w badaniach interdyscyplinarnych idzie (a nawet wypadałoby powiedzieć, że problem to wtórny). Nie byłoby znakomitych opracowań historyków idei, gdyby uznano, iż nie warto ryzykować z powodu ontycznego statusu literatury (fikcji, autonomiczności, języka poetyckiego) i nie włączano tekstów literackich jako świadectw historycznych prawidłowości dających się odnajdować w wielu innych sferach działalności ludzkiej. Czym byłyby bez literatury prace np. Jeana Delumeau, Jacquesa Le Goffa, Philippe’a Ariès’a, Jeana Bois, Georges’a Minois i wielu innych? A jakże brakuje, mówię za siebie, ich „polskich odpowiedników”...

Można oczywiście powiedzieć, że tego typu refleksja nie jest działalnością literaturoznawczą, ba, może nawet niszczy integralność tekstu literackiego, ale

⁹ Zob. J. Derrida, *Biała mitologia*, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 266–267.

jednocześnie pozwala widzieć ów tekst prawdziwie w kontekście antropologicznym, nawet jeśli wiązałoby się to z uznaniem prymarności wiedzy antropologicznej nad literaturoznawstwem. Być może *tertium non datur*, i trzeba się opowiedzieć, co chcemy obserwować: literacki głos uzupełniający antropologię czy też antropologiczną teorię literatury?¹⁰

Ryszard Nycz przekonuje, że o wiele bardziej

obietującą perspektywę ukazują [...] badania nie inter- lecz **transdyscyplinowe**: zmierzają one, z jednej strony, do identyfikacji powinowactw przedmiotowo-problemowych idących w poprzek [...] istniejących granic dyscyplinowych, z drugiej zaś – do uchwycenia historycznych procesów kształtowania i transformacji sztuk i nauk; procesów prowadzących współcześnie do powolnego wyłaniania się [...] nowych dyscyplin [...]. (PD, 103)

Oczywiście gra idzie o dużą stawkę, o być albo nie być dyskursu literaturoznawczego. Przy zmianie metodologicznej orientacji, twierdzi Ryszard Nycz, nie można naruszyć naukowego profesjonalizmu, zadbać należy przede wszystkim o stworzenie „narzędzi służących zapewnieniu skutecznego a niezastępowalnego przez narzędzia innych dyscyplin (i w tym sensie uprzywilejowanego) dostępu do istotnej wiedzy o rzeczywistości kulturowej” (PD, 100–101).

Ciekawy spór rysuje się w tej kwestii na linii propagatorów kulturowej teorii literatury (Nycza i Markowskiego właśnie), którzy do niedawna wspólnie przecież firmowali owo przedsięwzięcie, zapowiadając dalsze prace nad nową orientacją w obrębie dzisiejszej wiedzy o literaturze.

Humanistyka jest dla Michała Pawła Markowskiego, jako autora Polityki wrażliwości, pewną moralną dyspozycją, gotowością do podjęcia, podchwycenia i umocnienia słowników, które pozwalają nieustannie rozszerzać horyzonty naszych światów. Stąd obecna stale na kartach tej książki nieufność do sprofesjonalizowania humanistycznej refleksji, krytyka niezaangażowania, „obiektywnego”, przedmiotowego traktowania dziejów i wytworów ducha. I, przeciwnie, pochwała swoistej bezproduktywności, odejście od dyktatury płasko pojętego pragmatyzmu, aplikacyjności myślenia, ba!, nawet samego pro-jektowania (o czym pisał w swych późnych studiach Heidegger) w imię „arcy-ludzkiego”: solidarnej wspólnoty (choćby jedynie interpretacyjnej).

Szukamy istoty, mówi Markowski, aby zabezpieczyć nasze – literaturoznawców, fachowców od literatury – zinstytucjonalizowane istnienie. Wystarczy przyjąć, trzeźwo i na jawie, że koncepcje strukturalna i formalistyczna, za sprawą których wytłumaczyliśmy sobie, na czym zasadza się „przedmiotowość” naszej dziedziny

¹⁰ Osobiście uważam, że brakuje nam refleksji nad historycznymi ideami (umierania, ojcostwa, starości...), które dawałyby się rekonstruować na podstawie literatury (polskiej). Po wtóre, same kategorie narracji, podmiotu, przestrzeni, płci etc. nie są przecież zarezerwowane jedynie dla produkcji literackiej. Antropologiczne ich widzenie, co proponuje krakowski badacz, jak najbardziej płodne i potrzebne, w takim jednak ujęciu gruntuje *nolens volens* izolację dyskursu literackiego.

(wie to każdy student, w którego wmuszamy pojęcie „literackości”, zaklinając kolejne pokolenia, aby złapały się na lep tego języka, który gwarantuje chociażby nazwanie uzyskanego wykształcenia...), są tylko „jedną z wielu możliwych perspektyw, [jaką] do badania literatury można zastosować [...]”¹¹. A skoro tak, to może się po prostu „okazać, że nie ma żadnej dyscypliny pod nazwą «nauka o literaturze»” (PW, 209). Któż z nas jest w stanie zgodzić się z tą tezą – wprost i bez zastrzeżeń? Podsycając mit o esencji i przedmiocie, chcąc uzasadnić nasz byt w ramach instytucji, kierujemy się jedynie, twierdzi Markowski, zgubną wiarą „w czystość języka i autonomię dyscypliny”. Zgubną – bo w pogoni za źle pojętą specjalizacją tracimy z oczu całokształt doświadczenia.

W tej mierze stanowisko Markowskiego różni się od tego, które propaguje, zabiegając o swoistość nowoczesnego literaturoznawstwa, Nycz. Kto ma rację? – chciałoby się spytać. Spór to jednak o pryncypia, a te mają przecie charakter aksjomatyczny, rzeczy rozwiązać na poziomie metodologicznym zapewne się nie da. Można jednak, jak sądzę, zapytywać o konsekwencje profesjonalizacji (Nycz) lub prywatyzacji (Markowski) czytania. Zwłaszcza dla dzisiejszej kultury, czytelnictwa, wreszcie rozwoju literaturoznawstwa, temat to jednak na obszerne, pogłębione analizy.

Niemal każde zdanie *Polityki wrażliwości* namiętnie i żarliwie powtarza: sparaliżowana biurokratyczną ewaluacją humanistyka utraciła „swoje egzystencjalne zakorzenienie. Przez nieudolne naśladowanie nauki straciła swoją siłę, którą [...] jest rozbudzanie wyobraźni i tworzenie fascynujących zdarzeń, za pomocą których człowiek [...] mocuje swoje istnienie wśród innych ludzi” (PW, 75). A stawka jest niebagatelna, któż jak nie humanista właśnie (jako najbardziej zaangażowany w pracę w języku) ma za zadanie rozumieć (czyli przysposabiać i tłumaczyć sobie i innym) różnorodność światów manifestujących się w nieskończonym uniwersum języków (a żaden z nich, choćby przynosił milionowe profity, nie może rościć sobie pretensji do wyczerpywania bycia, do monopolu na prawdę)?

Warto chyba w tym miejscu przepisać kluczowy dla argumentacji Markowskiego – wyrażony tyleż ze swoistą bezceremonialnością, co idiosynkrazją – sylogizm:

Dlaczego umiejętność składania słów w rymujący się bibelot miałaby być lepszą podstawą do zajmowania się literaturą niż strach popychający do tworzenia? Oczywiście wiadomo, dlaczego. [...] strachem zajmuje się psychologia, a składaniem słów [...] literaturoznawstwo. Ten podział kompetencji jest [...] sztuczny, albowiem i psychologia, i literaturoznawstwo zajmują się człowiekiem, tyle że innych używają do tego narzędzi. Skoro jednak poszczególne dyscypliny wydziela się [...] wedle przedmiotu [...], uznanie, że wspólnym przedmiotem psychologii i literaturoznawstwa jest człowiek, zaprowadziłoby do nadwątlenia granic między tymi dwiema dyscyplinami. Psychologowie w równym stopniu korzystają w swoich badaniach z tekstów literackich, co literaturoznawcy z psychologicznych. Wymiennosc języ-

¹¹ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 208 (wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w tekście skrótem PW).

ków jest tak duża, że o tym, kto mówi, decyduje nie język, lecz jedynie zajmowane przez niego miejsce w strukturze danej instytucji. (PW, 209–210)

Dla Markowskiego jedynym „przedmiotem” humanistyki jest człowiek, wzięty wspólnie z jego rozlicznymi sposobami (językowymi) ekspresji. Dla Nycza – literatura, pojęta jako specjalny (i wyróżniony) sposób wyrażania ludzkiego doświadczenia. Być może jednak aporii tu żadnej nie ma i drogi obydwu badaczy – Markowskiego: od człowieka do tekstu i Nycza: od tekstu do człowieka – w pewnym miejscu po prostu się schodzą?...

Spróbujmy to pokazać na pewnym przykładzie, wykorzystując ujęcie Hejmeja, który postuluje, aby współczesne badania nad literaturą określić mianem „komparatystyki kulturoznawczej”, której dukt wyznacza „reguła kontekstualizacji zagadnień, których repertuar aktualizuje nieustannie kultura”¹².

3.

W powieści Tadeusza Nowaka *A jak królem, a jak katem będziesz*, w której przedstawiona została historia Piotra, bohatera chłopskiej proveniencji, uczestnika walk partyzanckich w czasie drugiej wojny światowej, odnajdziemy fenomenalną scenę – wieńczącą całą powieść – oczyszczenia protagonisty z odium, jakie ciąży nad nim od czasów Zagłady. Traumatycznych doświadczeń związanych z wyrokami śmierci na zdrajcach, których Piotr jako partyzant musiał dokonywać, bohater ów nie potrafi w żaden sposób wymazać z pamięci. Poszukując oczyszczenia – kolejno w obrzędzie spowiedzi, próbach psychologicznej autoanalizy i eksterytorializacji poczucia winy z użyciem magicznych formuł, wreszcie w miłosnym przeżyciu – doświadcza swoistego wykluczenia, wyłączenia ze społeczności bliskich, świadomie przyjmując rolę obcego, i wybierając izolację (sądzi bowiem przy tym, iż jego upiorne naznaczenie mogłoby przynieść jedynie przekleństwo członkom jego rodziny).

Już z tego pobieżnego opisu widać jasno, jak doświadczenie historyczne miesza się – w egzystencjalnej perspektywie Piotra – z mityczną wykładnią zła, zabijania i potrzeby ekspiacji¹³. Czyny powieściowego protagonisty „usytuowane są – pisze Roch Sulima – poza wszystkimi znanymi wiejskiej wspólnoty modelami zadawania śmierci”¹⁴. Używając uwag antropologa jako pewnego klucza do czytania powieści, zauważyć trzeba koniecznie dwie rzeczy: po pierwsze, iż zmagający się z ciężeniem kardynalnej winy bohater nie może uruchomić żadnych wzorów pozwalających mu na przewyżczenie swoich przewin i oczyszczenie, jego dramat wykluczenia tedy staje się szczególnie dojmujący, nieomal tragiczny, po wtóre zaś, iż wyzwolenie od winy i przeżytej traumy – mogące dokonać się jedynie z zewnątrz, po uruchomieniu specjalnej praktyki magicznej – staje się stawką dalszej egzystencji bohatera i jego możliwej, ponownej inkorporacji w świat. (Niezbędnym przeto wydaje się

¹² Zob. A. Hejmeja, *Komparatystyka...*, s. 46, 54.

¹³ Zob. R. Sulima, *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986, s. 119.

¹⁴ Tamże, s. 116.

poszukiwanie tropów antropologicznych, pozwalających czytelnikowi powieści na zrozumienie procesów, jakie zachodzą zarówno we wnętrzu świadomości chłopskiego protagonisty, jak i w obrębie wspólnoty, której jest członkiem).

W owej kluczowej scenie, w wielkim pomieszaniu, Piotr pojawia się w izbie domostwa, w której jego żona Helena powiła właśnie syna. Stanowczo odmawia dokonania tradycyjnego aktu wzięcia syna na ramiona i obniesienia go po wszystkich kątach pokoju (co ma stanowić rodzaj inicjacji dziecka w ziemską rzeczywistość), będąc przekonanym, iż wina, której zbyć się nijak nie potrafi, przeniesiona zostanie na dziecko i w ten sposób ojciec naznaczy swojego potomka brzemieniem nie dającego się usunąć przekleństwa, piętnem zła.

Wówczas w sukurs rozpaczonej rodzinie przychodzi dziadek Jakub, samozwańczy kapłan archaicznej wiary, strażnik aksjologicznego porządku – za sprawą miłosnej siły i pragnienia *continuum vitae*, które przezeń jakby przemawiają – inicjujący formułę i odgrywający akt rytuału przejścia, który ostatecznie wyzwala Piotra od ciężaru win.

W ciasnej izbie stłoczyły się postaci dramatu, które za chwilę będą świadkami cudu przemiany głównego bohatera. Wyzwolenie przyjdzie niczym *deus ex machina*, kiedy z wszelką nadzieją już nieomal się pożegnano:

Stałem przy łóżku z rękami splecionymi na plecach. Hela, trzymająca do tej pory w wyciągniętych rękach dziecko, położyła je obok siebie. Płakała. [...] Dziadek Jakub, cofnąwszy się pod ścianę od komory, wyraźnie szykował się do ataku na mnie. Pochyliwszy głowę, zaciskając pięści, kuśtykał coraz szybciej, postukując okutą żelazem kulą. Cofałem się przed nim. Gdy utknąłem na ścianie koło drzwi, dopadł mnie i grzmocąc pięściami, wrzeszczał:

– Weź go! Weź go, skurczybyku! Natychmiast go weź na ręce!

Nie odzywałem się przyjmując kuksańce. Wreszcie dziadek Jakub, trafiwszy w mój łokieć, syknął z bólu i zadyszany usiadł na pobliskiej ławce. Dopiero teraz zorientowałem się, że dziecko przestało się drzeć. W izbie było jak w polu makowym. Dziadek Jakub, wysapawszy się, wyciągnął z kieszeni fajkę, upchał ją tytoniem i pykając z cybucha, spoglądał na mnie. A uderzając się dłonią w całe kolano, zawołał:

– **Mam. Mam pomysł, Pietrek.** Masz ty jeszcze moją szablę?

– Nie mam już, dziadku. Zrobiłem z niej sztylet. Ten nad drzwiami.

– Dawaj go.

– Ale ja właśnie nim zabiłem.

– Tym lepiej. Tym lepiej, synku. Ja też szablą paru zarąbałem. Dawaj go.

Wyciągnąłem go z trudem. Wbity aż po rękajeść, zazgrzytał w twarde drzewie, jakby wychodził spod łopatki. Miałem go wreszcie w garści. Podałem go dziadkowi na wyciągniętych dłoniach. Wziął go i obejrzawszy pod światłem karbidówki, wstał z ławki i pokuśtykał do łóżka. I rzekł do Heli:

– Wyjmij dziecko. Wyjmij z pieluch. Żeby było nagie.

Pochylając się nad dzieckiem, szedł po jego ciele sztyletem. Po jego prawej i lewej ręce. Po lewej i prawej nodze. Wzdłuż piersi i wzdłuż pleców. Na koniec przyłożył sztylet do ust dziecka. A przeciągając sztylet po ciele dziecka, przez cały czas mówił:

– Żeby rąk twoich, nóg twoich, twojego boku, okruszynko, nie otworzyła nigdy włócznia ani miecz, ani szabla, ani nóż, ani gwóźdź, ani cierni, ani drobny opiłek. A jakoś z rajy, jakoś stamtąd, gdzie wszystko jest jeszcze w ziarenku przeczuwanym zaledwie, spraw, żeby to żelazo, które zabiło, było czyste. Żeby odtąd nim można było kroić tylko chleb, drażyć rzepe, ostrugiwać jabłko.

Odchodząc od łóżka, zbliżył się do mnie i przeszedł sztyletem po wewnętrznej i zewnętrznej stronie moich dłoni. A przykładając mi sztylet do ust, kazał ucałować, po trzykroć ucałować ostrze. A gdy ucałowałem to żelazo, wrzucił je do balii z wodą, w której kąpano naszego pierworodnego. I biorąc mnie za rękę, przyciągnął do łóżka.

– Teraz go możesz wziąć. On jest czysty. I sztylet jest czysty. I tyś jest czysty jak łąza. Wyciągnąłem ręce. Były ciężkie. Cięższe od dwóch kawałków żelaza, od wapiennych kamieni cięższe. I wziąłem dziecko podane mi przez Helę. I powiedziałem:

– Synku.

I podrzuciłem go pod powałę. Jeszcze raz podrzuciłem i jeszcze raz. I wołając: – Synku! Synku! Synku! – nosiłem go po całej izbie¹⁵.

Co uderza w tym opisie? Wiele rzeczy. Na przykład 1) tak szeroki udział elementów magicznych i manicznych jako artefaktów symbolicznego widzenia rzeczywistości, choć akcja powieści dzieje się nie w wiekach średnich czy epoce kamienia łupanego, lecz w połowie ubiegłego stulecia; 2) przemożny wpływ sugestywnego rytuału, którego sile Piotr nie opiera się właściwie w ogóle, przyjmując niemal apriorycznie potencjał ekspiacyjny w zabiegach odprawionych przez nestora rodu nad własną udręczoną duszą (jakkolwiek wcześniej poddawał samego siebie daleko bardziej skomplikowanym, długotrwałym i wyczerpującym wiwisekcjom i autoanalizom). Ale uważnego czytelnika dzieła Nowaka, obeznanego z antropologicznymi pismami poświęconymi wyobraźni i mentalności w kulturach pierwotnych (do uruchomienia tego kontekstu w obrębie powieści uprawnia jeszcze bardzo wiele innych czynników, skrupulatnie wymienia je Roch Sulima¹⁶), uderzyć musi zrazu pewien – z pozoru nieistotny, marginalny – fragment w wypowiedzi dziadka Jakuba („Mam. Mam pomysł”).

W teorii *rites de passage* van Gennepa, w którą w zupełności niemal wpisują się powieściowe dzieje Piotra, ostatnie, „ceremonialne” stadium przejścia wypełnia święto inkorporacji inicjanta, przebiegające według ściśle wyznaczonego duktu, posiadające uświęconą tradycją formę, której odtworzenie¹⁷ jest warunkiem koniecznym skuteczności wprowadzenia neofity w obręb nowej wspólnoty (w akcie tym zmieniony zostaje jego status ontyczny, co potwierdza stosownym świadectwem cała wspólnota, wobec której akt ów się dokonywał). Sam przeto ryt przejścia domaga się wypełnienia zadanego scenariusza, odtworzenia porządku ustanowionego

¹⁵ T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz*, Warszawa 1977, s. 286–288 (podkr. – A.G.).

¹⁶ Zob. R. Sulima, *Tadeusz Nowak...*, s. 81–119.

¹⁷ Zob. J. Tokarska-Bakir, *Przejścia*, [przedmowa do:] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium o ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 10–11.

in illo tempore, który bezwzględnie powtórzony być musi przy zachowaniu nienaruszonej struktury i procedury postępowania (przez co rozumie się tożsamość i niezmiennność brzmienia magicznych formuł, gestów, następstwo czynności itd.¹⁸).

Tymczasem czytelnik finalnej sceny powieści Nowaka odnieść musi wrażenie, iż sam *rite agrégation* powołany zostaje tutaj *ad hoc* siłą wyobraźni dziadka Jakuba, jego doświadczenia i miłosnego w istocie pragnienia przywrócenia wnuka światu. Owa wielka miłosna improwizacja materializująca się w postaci jednorazowego aktu okazuje się daleko bardziej skuteczna, aniżeli uruchamiane dotychczas przez bohatera skomplikowane praktyki interpretacji, które przywieść miały go do upragnionego oczyszczenia z kompleksu katowskiego, zdjęcia ciężaru win, rozwiązania kompleksu i traumy.

Zaprezentowany tutaj bezpośredni rytuał włączenia¹⁹, który odgrywa według sprokurowanego naprędce scenariusza dziadek Jakub, stanowi przykład całkowicie jednorazowego, idiomatycznego działania, zdarzenia, jakie poza literackim światem właściwie nie mogłoby zaistnieć. Czy zatem winniśmy traktować wizję Nowaka w kategoriach niepowtarzalnego i fikcyjnego doświadczenia, dla którego objaśnienia należy uruchomić służebny wobec literatury dyskurs antropologiczny? Czy punktem docelowym zatem stać się powinna wiedza o literackim dziele, w obrębie której usytuować wprzód trzeba elementy teorii pochodzących z innych obszarów humanistycznych (psychologii, etnologii, filozofii etc.)? Niewątpliwie pogłębienie procesu interpretacji dzieł literackich dokonywać się może za sprawą użycia szerokiego wachlarza kontekstów, ale przecież nie jest tak, iż literacka wizja nie niesie ze sobą kwantu poznania, który wzbogacić by mógł stan wiedzy owych „służebnych” wobec literatury (i jej „znawstwa”) dyskursów. Światło, jakie rzucają na finał powieści Nowaka chociażby antropologiczne teorie inicjacji, powraca, przynosząc obraz człowieka zdolnego siłą swojej imaginacji, miłości, pragnienia wspólnoty modyfikować zhieratyzowane formuły i praktyki obrzędowe, co pokazuje, jak elementarny fakt jednostkowej egzystencji w literaturze nie tylko transcenduje kontekst, pozwalający zrationalizować, analizować i wyjaśniać doświadczenia zawarte w literackim przedstawieniu, ale także, jak ów kontekst dzieło dynamizuje, poszerza czy przekracza²⁰. Jakże uboższa byłaby panorama świadectw przedstawiania, wyrażania i radzenia sobie z wojenną traumą, gdybyśmy nie uwzględnili złożonych przez Nowaka literackich studiów (zwłaszcza z lat 60.), w których jak nigdzie indziej wypowiedziany został dramat dezintegracji osobowości chłopskiego bohatera, niemożliwej do samodzielnego osiągnięcia w ramach wyuczonych przezeń wzorów interpretacyjnych ekspiacji, czy zjawisko destrukcyjnego autowykluczenia, wreszcie cudowna spoistość tradycyjnej wspólnoty, w ramach której artefakty pierwotnej wyobraźni, zdeponowane w pamięci autorytetu rodowego, przechowują wciąż niespożytą

¹⁸ Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia...*, np. s. 188.

¹⁹ Zob. tamże, s. 34, 36.

²⁰ Por. R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 26.

potencję hermeneutyczną, zdolną dać odpór pomieszaniu języków i praktyk interpretacyjnych w obrębie współczesnej moralności, aksjologii czy psychologii.

Czy tym samym chcemy powrócić do opisanych już przed wiekiem modeli strukturalnych lubo hermeneutycznego koła, w ramach którego dowodzilibyśmy, iż nie ma całości (wiedzy o człowieku) bez części (nauce o sposobach narratywizacji ludzkich doświadczeń i ich jednostkowego wyrażania) i na powrót, i odwrotnie? Cóż, po części chyba tak, przy założeniu, jak czynią to Nycz i Hejmej, zdecydowanie dynamicznego procesu kontekstualizacji literatury.

To, co jednak wydaje się warte, a może nawet konieczne podkreślenia w czasie dominacji pragmatycznych stanowisk w ewaluowaniu udatności projektów humanistycznych, to doświadczeniowy charakter dzieła literackiego, które każdorazowo wnosi w całość ludzkich działań świadectwo o szczególnie doniosłym poznawczym wymiarze, którego ignorowanie byłoby w najlepszym razie krótkowzrocznością. Widziałbym zatem zarówno potrzebę udzielania „literackich studiów przypadku” specjalistom od ludzkich zachowań (socjologom, psychologom, antropologom), jak i konieczność poszerzania zarówno spectrum widzenia, jak i słownika pozwalającego wyjść poza sztywny gorset immanentnych poetyk i zbliżyć dzieło do języka, w obrębie którego współczesność artykułuje swoją potrzebę rozumienia ludzkich doświadczeń.

Być może zatem rozbieżne wizje rozwoju badań interdyscyplinarnych prowadzonych około dyskursu wiedzy o literaturze dałoby się związać, jak chce autor *Poetyki doświadczenia*, projektem transdyscyplinarności pozwalającej na dzielenie się zarówno pojęciowym instrumentarium, jak i materiałowymi studiami przy zachowaniu jednak świadomości nie tyle odrębności autonomicznych „przedmiotów” (np. konkretny człowiek – w refleksji psychologicznej; fikcyjne dzieło – w literaturoznawstwie), przeciw czemu tak żywiołowo protestował Michał P. Markowski, ile specyfiki świadectw, jakim się przyglądamy, mając na uwadze, rzecz jasna, ich potencjał ekstrapolacyjny, granice stosowalności, możliwości aplikacyjne czy odrębności ontyczne.

The limits of literary knowledge.

On some new theories of interdisciplinarity (including one example)

Abstract

The paper consists of the review of a number of academic approaches to interdisciplinary research as represented by the Polish theorists of literature (Andrzej Hejmej, Michał P. Markowski, Ryszard Nycz). On the example taken from Tadeusz Nowak's novel *A jak królem, a jak katem będziesz*, the author attempts to identify the nature of the close relations between anthropological and literary discourses, where the border line between them lies, and, consequently, what benefits for literary studies stem from anthropological readings.

Key words: interdisciplinarity, transdisciplinarity, context, limits of literary knowledge

Adrian Gleń

doktor habilitowany, krytyk literacki, teoretyk literatury, adiunkt w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Opolskiego. Jest członkiem Akademii Młodych Uczonych przy Polskiej Akademii Nauk. Autor ok. 200 tekstów z zakresu teorii i historii literatury oraz krytyki literackiej, redaktor naukowy 6 tomów (ostatnio *„Było nie minęło”. Antologia tekstów poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, Opole 2012), autor 8 książek (ostatnio *„Marzenie, które czyni poetą”. Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, Kraków 2013; *Czułość. Studia i eseje o literaturze najnowszej*, Sopot 2014; *„Wiernie, ale własnym językiem”. Rzecz o krytyce literackiej Juliana Kornhausera*, Poznań 2015). Stały współpracownik „Toposu”.

e-mail: adrglen@interia.pl

Agnieszka Rydz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Granice pamięci. O poezji Wisławy Szymborskiej

Zacznę dość przewrotnie. Powodów, dla których Wisława Szymborska nie została poetką pamięci, było co najmniej kilka. Najogólniej daje się umotywić niechęć poetki do artystycznych powrotów do przeszłości na dwa sposoby. Po pierwsze, jej brak zaufania do pamięci podyktowany został przez historię – gwałtowną i nieprzewidywalną, gotową do manipulacji, ale też ulegającą amnezji. Po drugie, o takim stanie rzeczy zdecydowały względy osobiste, w tym także naiwna, młodzieńcza wiara w powojenny ustrój Polski. W zgodzie z żelazną logiką dziejów, ale i ze zwykłym doświadczeniem człowieka pozostaje, że „Po każdej wojnie / ktoś musi posprzątać” (KP, 10)¹. Brzmi to banalnie i – Szymborska ma oczywiście tego świadomość, lecz życie po prostu toczy się dalej: „Gdzie Hiroszima / tam znów Hiroszima” (KP, 15). W wierszu *Rzeczywistość wymaga* japońskie miasto występuje *pars pro toto* jako metonimia nuklearnego spustoszenia latem 1945 roku i jednocześnie zupełnie współczesny symbol świata krańcowo rozwiniętej technologii przemysłowej, powstałej z pyłów po atomowej hekatombie.

Poza tym istnieją też przyczyny, nazwijmy je tak: poznawczo-psychologicznego dystansu Szymborskiej wobec pamięci. Odkąd Heraklit z Efezu ogłosił przemijanie jako zasadę bytu, powtarzanie tego sądu, mimo że prawdziwego ze stanowiska ontologii, epistemologii czy egzystencji, nie jest jej zdaniem godne poety, powołanego przecież na nieustanne zdziwienie i pytanie. Ponadto zajmowanie się przeszłością to najzwyklejsza strata czasu w świecie, gdzie „Tak wiele jest Wszystkiego” (KP, 14). Kultura nadmiaru, w jakiej obecnie upływa ludzka egzystencja, sprawia, że Ja musi się jakoś chronić przed napływem bodźców oraz natłokiem informacji. Nie mówiąc już o tym, że w każdym z poetyckich tomików autorka wyraża niebezpośrednio przekonanie skonkretyzowane w zbiorze *Koniec i początek* w słowach: „Zawiły jest i gęsty haft okoliczności” (KP, 8). Zatem takie stanowisko zajmuje Szymborska, nie jest to w ogóle możliwe, żeby bogactwo doświadczenia egzystencji człowieka oddać

¹ W tekście stosuję symbole odsyłające do wydań wierszy W. Szymborskiej: WW – *Wiersze wybrane*, Kraków 2012; W – *Wystarczy*, Kraków 2012; T – *Tutaj*, Kraków 2009; KP – *Koniec i początek*, Poznań 1995.

używając jednego tylko ściegu pamięci. Inna rzecz, że nitka pamięci kojarzy się z nicią „pani Atropos”, pracoholiczki, która ma „w świecie opinię najgorszą” (WW, 387). Na koniec pozostaje znana wszystkim osobista niechęć Wisławy Szymborskiej do upubliczniania prywatnej biografii. Przypuszczalnie, by uchronić się przed natrętami, poetka wymyśliła mit o słabej pamięci własnej, a nie miała wcale powodów, żeby na pamięć narzekać. Zwróćmy uwagę, że nasycenie jej wielogatunkowej twórczości (poezja, felieton, prace plastyczne) szczególnie, nierzadko humorystycznym (za przykład niech posłuży znany wiersz o tarsjuszu)², musi prowadzić do wniosku wręcz przeciwnego. Świadczy nie tyle o pamięci dobrej, co wręcz – znakomitej.

W tym miejscu przytoczmy anegdotę, którą Szymborska powtórzyła swoim biografkom, by już na wstępie zniechęcić dziennikarki do pomysłu opracowywania jej wspomnień. Brzmi ona następująco i warto się jej dokładniej przyjrzeć:

Zobaczyłam kiedyś w filmie Buñuela osobliwą scenę. Fernando Rey, ulubiony aktor Buñuela, zawsze z bródką, zawsze lekko lubieżny idzie ulicą, a w załomie muru siedzi starucha z rozpuszczonymi siwymi włosami. W rękę trzyma tamborek, na który naciągnięta jest ociekająca pomyjami szmata. Chichocząc w bezzębny uśmiechu, cudownym jedwabiem haftuje na tej szmacie lilie. Oto scena, która usprawiedliwia istnienie kina – powtarzałam przyjaciółom. A potem ten film pokazano w telewizji. Patrzę, idzie ulicą Rey, żadnej staruchy nie ma, jest kobieta, dosyć młoda, która rozciąga na szmatach ślubne welony. Tak że przestrzegam: w najlepszej wierze mogą opowiadać rzeczy, których nie było³.

Ktoś mógłby próbować podważyć tezę o znakomitej pamięci poetki, korzystając z przytoczonej właśnie anegdoty biograficznej, obrawszy za argument odkształcenia fabularne między sceną zapamiętaną przez autorkę *Wielkiej liczby* (1976) a przebiegiem zdarzeń w autentycznym filmie Buñuela. Lecz gdy o logiczną ścisłość idzie, paradoksalnie, w cytowanej opowieści obserwujemy zgodność między wspomnieniem a dziełem; dotyczy ona głównych elementów obu narracji: w każdej z nich występują mężczyzna (Rey) i kobieta (rozkładająca tkaninę). Również biografki noblistki żywo obchodziła pamięć poetki, a przygotowując książkę podpatrzyły nawet mechanizm jej funkcjonowania. Otóż, specyficzną właściwością memorii Szymborskiej było, a w kontekście już powiedzianego (z uwzględnieniem anegdoty o filmie Buñuela) nie ma w tym odkryciu żadnego zaskoczenia, że „wydobywała

² Chodzi o wiersz pt. *Tarsjusz*, w którym formuła rozpoczęcia utworu: „Ja tarsjusz, syn tarsjusza / wnuk tarsjusza i prawnuk” (WW, 149), niczym fragment z dynastycznej opowieści przywołuje na myśl królewskie pochodzenie „bohatera” tekstu. Nie dziwi więc przypuszczenie Stanisława Balbusa, że tytułowa postać to dyplomata albo filozof ze starożytności. Rzeczywisty „tarsjusz” należy do gatunku małpiatek żyjących na Madagaskarze. Polska nazwa: „wyrak upiór” bierze się z przerażającej oprawy ogromnych oczu zwierzęcia. Zob. S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 155–156.

³ A. Bikont, J. Szczęśna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012, s. 5.

z przeszłości jakiś pojedynczy obraz, niewielki detal, drobny szczegół⁴. Poza tym, by tak rzec – skrupulatna pamięć – skłonna do przechowywania śladu *mniezyjnego* (P. Ricoeur) wraz z rozbudowanym kontekstem przechowywanej informacji, wyczułona na drobiazg, ma według ustaleń wynikających z badań psychologów pamięci, stanowić cechę dystynktywną pamięci kobiet w odróżnieniu od pamięci mężczyzn⁵.

Chociaż Szymborska stroniła publicznie od prywatnych wynurzeń, a sama przejawiała niechęć wobec tworzenia wszelkich memuarów, jak każdy *volens nolens* zmuszona była do podejmowania w swej egzystencji wyzwania natury memorialnej. Podleganie psychologicznym regułom działania pamięci zaznacza się zwłaszcza w ostatnich tomach wierszy, co jest nader wyraźnym zjawiskiem na tle wcześniej powstałych zbiorów. Psychologowie nazywają to wzmożone zainteresowanie przeszłością w późnych latach życia *efektem reminiscencji*⁶, a wyrażone zostaje ono nierzadko w osobistym odczuciu podmiotu jako nagle pojawiający się wewnętrzny przymus wspomnienia. Spontaniczny i gwałtowny napływ obrazów z przeszłości bywa tak dalece natrętny, że w literaturze przedmiotu jest opisywany wręcz jako „inwazja” wspomnień na świadomość Ja. Taki stan rzeczy zarejestrowała dojrzała twórczość wielu mistrzów pióra (przy czym nie muszą to być dzieła realizujące się w obrębie gatunków *sensu stricte* autobiograficznych): Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza, Anny Świrszczyńskiej, Julii Hartwig, Tadeusza Różewicza, by pozostać przy tuzach literackich. Również ponoblowskie tomiki Szymborskiej z lat 2002–2012⁷ wykazują zwrot poetki ku sprawom osobistym, domkniętym już w biografii, a dopominającym się o swój artystyczny wyraz, wzmacniając elegijny wymiar jej późnej liryki. W utworach tego rodzaju skutecznym sojusznikiem sił pamięci bywa sen⁸, a taki stan rzeczy potwierdza również tradycyjny, mitologiczny przekaz o braterskim pokrewieństwie między Hypnosem a Tanatosem. Toteż w zgodzie z kulturowymi regułami oniryczna kraina pamięci⁹ Wisławy Szymborskiej zostanie „zaludniona” przez zmarłe postacie odwiedzające jej poetyckie *imaginarium*. „Można by rzec, że dzisiejsza Szymborska wchodzi w bliższą komitywę z czytelnikiem niż dawniej, pozwala mu – stopniowo rezygnując z osłony ironicznej – zajrzeć w świat intymny i wypełniony łagodną melancholią”¹⁰. Słowa Anny Legeżyńskiej

⁴ Tamże, s. 14.

⁵ T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005, s. 134–138.

⁶ Zob. D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. E. Jusiewicz-Kalter, Wołowiec 2010; tegoż, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy*, przeł. E. Jusiewicz-Kalter, Warszawa 2006.

⁷ Chodzi o tomiki *Chwila* (2002), *Dwukropek* (2005), *Tutaj* (2009), *Wystarczy* (2012).

⁸ Zob. wiersze Jarosława Iwaszkiewicza, Julii Hartwig, Artura Międzyrzeckiego, Anny Kamieńskiej, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta.

⁹ O relacji zachodzącej między pamięcią a snem piszę więcej w: A. Rydz, *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej*, Poznań 2011 oraz też, *Oniryczna płynność Julii Hartwig i Zbigniewa Herberta a kulturowy paradygmat snu*, „Studia Kaliskie” 2013, t. 1.

¹⁰ A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 31.

potraktujmy jako zaproszenie do odwiedzin w krainie pamięci autorki tomu wierszy pt. *Chwila* (2002), do miejsca osobistej memorii, w którym dokonuje się *praca żałoby* opisana przez Sigmunda Freuda w słynnym eseju *Żałoba i melancholia*¹¹.

W monumentalnym dziele Paula Ricoeura traktującym o hermeneutyce pamięci (*Pamięć, historia, zapomnienie*) filozof szczególnie status nadał *bliskim*, czyli „tym, którzy liczą się dla nas i dla których i my się liczymy”¹². *Bliski* jest przy nas w przełomowych momentach życia, w przesileniach biografii, w sytuacjach granicznych. Asystuje przy narodzinach, towarzyszy w dorastaniu, czuwa w godzinę śmierci. Wisławie Szymborskiej w jej dojrzałym życiu przypadł głównie obowiązek żegnania *bliskich*. W tym miejscu warto przypomnieć kilka faktów biograficznych. Wpierw Szymborska pożegnała Adama Włodka, byłego męża, z którym przyjaźniła się do śmierci w 1986 roku, a cztery lata później Kornela Filipowicza, przez dwadzieścia trzy lata towarzysza życia. Na koniec siostrę Nawoję, starszą o trzy lata, z którą poetka była bardzo zżyta, w 1997 roku¹³. Jednocześnie Szymborska wypełniła etyczny nakaz ocalenia pamięci o *bliskich* również w literaturze. Z jej inicjatywy opublikowany został tom wspomnień pt. *Godzina dla Adama* (2000), poświęcony Włodkowi. Natomiast w 2010 roku ukazała się książka: *Byliśmy u Kornela. Rzecz o Kornelu Filipowiczu*, w której poetka przedrukowała wiersz *Portret z pamięci*, z tomu *Tutaj*¹⁴. Wszystkim wymienionym zmarłym oraz rodzicom: Annie Marii z domu Rottermund oraz ojcu Wincentemu Szymborskim dedykowała pojedyncze utwory¹⁵.

„Pamięć nareszcie”: granice pracy żałoby

Autorka utytułowana przed laty za zbiór wierszy pt. *Ludzie na moście* (1986) wyraziła refleksję zbliżoną do ustaleń francuskiego filozofa w sposób prosty i pozbawiony cienia pretensjonalności, można by rzec – zupełnie przezroczysty: „Każdemu kiedyś ktoś bliski umiera” (W, 14). Odsłania się tym samym prawdziwy powód, dla którego „trudne [jest dop. A. R.] życie z pamięcią” (T, 15) i niezwykle wymagające. Pamięć bowiem bezlitośnie przypomina, że świat pustoszeje wraz z odchodzeniem ukochanych osób. I znów konstatacja taka brzmi porażająco banalnie – i w poezji, i poza nią. W charakterystyce procesu żałoby wiedeński analityk dojmujący smutek,

¹¹ Wszystkie odwołania do eseju Sigmunda Freuda podaję według edycji: S. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] *Zygmunt Freud człowiek i dzieło*, red. K. Pospiszył, Wrocław 1991 i oznaczam w tekście symbolem ŻM.

¹² Cyt. za P. Ricoeur, *Żyć aż do śmierci oraz Fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 145.

¹³ Wiersz *Pochwała siostry* został wydrukowany w tomie *Wielka liczba* (1976) i nie należy go włączać do kategorii utworów pożegnalnych.

¹⁴ Informacje biograficzne zaczerpnęłam z *Kalendarium* opracowanego przez Joannę Szczęsną. Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie...*

¹⁵ Z *Kalendarium*, w zakończeniu biografii autorstwa A. Bikont i J. Szczęsnej, dowiadujemy się, że Wincenty Szymborski zmarł w roku 1936 w wieku 66 lat, a matka poetki Anna Maria Szymborska w 1960 roku mając 71 lat. Tamże, s. 387, 389.

jaki wypełnia Ja po śmierci *bliskiego*, nazywa „bolesnym”. Identyčnym słowem Freud posługuje się też, kiedy zauważa „niezwykłą bolesność” towarzyszącą samej pracy żałoby oraz gdy podaje w konkluzji, „że ta bolesna przykrość wydaje się oczywista” (ŻM, 296). Jednakże Szymborską (podobnie do ojca psychoanalizy) wraz z upływem czasu coraz bardziej fascynował fenomen snu – i jak można przypuszczać – spotkania ze zmarłymi w krainie onirycznej¹⁶. W poezjalnym tomie wierszy o jednoznacznym tytule *Wystarczy* (2012) zauważyła ze specyficznym poczuciem humoru, z ironią, że śmierć wyświadcza żywym „drobną uprzejmość”, gdy „naszych bliskich umarłych / wrzuca nam do snu” (W, 14).

Jerzy Pilch w recenzji tematycznego zbioru Szymborskiej z 2007 roku (*Miłość szczęśliwa i inne wiersze*) wychwycił pewną generalną właściwość omawianej tu poezji. Zanotował następujące spostrzeżenie: „Ta kolekcja wierszy miłosnych jest w istocie kolekcją wierszy metafizycznych, więcej nawet: tło miłosne, też – tło miłości cielesnej – bo i takie – mocne w ich powściągliwości i na odwrót – są tu utwory – metafizyczność uwyrażnia”¹⁷. Przykład metafizyczności tak pojętej, to znaczącej spajającej doświadczenie spotkania z bliskim zmarłym w przestrzeni snu (czasami łaskawej dla takich kontaktów), napotykamy również w wierszu pt. *Słuchawka* z tomu *Chwila*. O tym utworze powiedziała Szymborska, że w nim „nie ma nic wymyślonego. [...] To był prawdziwy, autentyczny sen. I naprawdę wiedziałam, kto dzwoni”¹⁸. Z konwersacji ze zmarłym bohaterka wiersza – *porte parole* poetki – zapamiętała, co niezwykle symptomatyczne, ponadnaturalną wagę słuchawki telefonu, zupełnie jakby w tym realistycznym detalu zmaterializował się ogromny ciężar komunikacji między dwoma wymiarami bytu człowieka: doczesnym i wiecznym. Toteż konkluzja tego wątku memorialnych poszukiwań Szymborskiej sprowadza się do stwierdzenia, że poetka miała świadomość, że kontakt z *bliskimi* po ich śmierci nie przedstawia się jednoznacznie: ani jako dar, ani jako przykrość. Jest raczej melanzem nierzadko sprzecznych uczuć. W tomie wierszy *Ludzie na moście* określiła oniryczne spotkania tego rodzaju mianem podejrzanych „konszachców”, a utwór im poświęcony przybrał kształt niby przesłuchania, sprowadzając na śniącego grad pytań implikujących nastroj przygnębienia: „Imię? Nazwisko? Cmentarz? Data śmierci?” (WW, 270). Potwierdzenie takiego stanu rzeczy znajdziemy również w dwu utworach, które niejako „ilustrują” mechanizmy pamięci o zmarłych uruchomione w trakcie Freudowskiego *przepracowania ostatecznej utraty bliskiego*, a które chcę omówić dokładniej. Mam na myśli wiersze: *Pamięć nareszcie* i *Portret z pamięci*. Zostały one napisane *in memoriam bliskich* w sensie rozważań Ricoeura.

Pierwszy z nich: *Pamięć nareszcie* odsyła do tomu wierszy jeszcze z 1967 roku (*Sto pociech*). Tekst ten stanowi rodzaj zapisu snu, w jakim odbyło się spotkanie

¹⁶ Za mistrzynię zaświatowych konwersacji uznać trzeba Julię Hartwig. O jej pasji w eksplorowaniu doświadczenia sennego świadczą chociażby tomiki z lat 2009–2013: *Jasne niejasne, Gorzkie żale, Zapisane*.

¹⁷ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie...*, s. 195.

¹⁸ Tamże, s. 247.

poetki z nieżyjącymi rodzicami. Pamięć zostaje w nim utożsamiona z samą jaźnią, dzięki czemu refleksja Szymborskiej zostaje połączona z klasycznymi ujęciami problematyki pamięci w filozofii oraz psychologii¹⁹. Warto przypomnieć, że wyzwalenie się z żałoby, o czym pisze Freud, odbywa się „zwykłą drogą poprzez przedświadomość do świadomości” (ŻM, 306). Sam dostęp do treści ukrytych, czyli do „królestwa rzeczowych śladów wspomnień” (ŻM, 306), Ja uzyskuje na dwa sposoby – dzięki snom oraz na skutek asocjacji werbalnych. Zaskakiwać może, we wprowadzonym kontekście psychoanalitycznym, iż utwór Szymborskiej już w inicjalnej części stanowi powiadomienie o zakończeniu memorialnych poszukiwań przez autobiograficzny podmiot snu. Obranie takiej metody pozwoliło poetce wyraźnie zarysować tezę tekstu, którą wyróżniam w poniższym przytoczeniu:

Pamięć nareszcie ma, czego szukała. [podkr. A. R.]

Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec.
Wyśniłam dla nich stół, dwa krzesła. Siedli.
Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli.
Dwoma lampami twarzy o szarej godzinie
błyśli jak Rembrandtowi. (WW, 117)

Osierocona po stracie jaźń wędrującą we śnie została jakby rozpisana przez Szymborską na dwie role: pamięci oraz autobiografki, lecz, co ciekawe i znaczące, każdą z nich (wnioskując na podstawie zachowania) można by uznać za agensa. Pamięć działa, bo na skutek jej aktywności pojawiają się we śnie córki zmarli rodzice: „Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec”. Również oniryczna aktywność memorii sprawiła, że na ekranie pamięci oboje utraceni „błyśli”, jakby spłynęli wprost z obrazów Rembrandta van Rijna. Zauważmy, że reprezentacja pamięciowa w sposób doskonały zdaje się imitować sceny zapamiętane z rodzinnej przeszłości bohaterki wiersza. Powtórzenie w kształcie wizualnego obrazu, co oczywiste, jest warunkiem uobecnienia wycinka biografii, lecz najważniejsza zdaje się wręcz idealna wierność powstałej reprezentacji wobec uprzedniego doświadczenia. W realiach świata przedstawionego utworu Szymborskiej dzieje się zupełnie inaczej niż na przykład w *Ślubie* Witolda Gombrowicza²⁰. Tam syn, w imaginacyjnym powrocie z frontu do domu, zastaje rzeczywistość domową w degradacji poniżającej wszystkich bohaterów, by tak rzec – jednocześnie dramatu i w dramacie. W przygnębiających majakach ze snu Henryka – „Syna i Księcia”²¹ – rodzice okażą się parą

¹⁹ We wskazanym utożsamieniu spotykają się dwie tradycje analizowania fenomenu pamięci przez filozofów (od św. Augustyna, Kartezjusza, przez H. Bergsona po P. Ricoeura) i psychologów na czele z S. Freudem.

²⁰ Zob. W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1999. Por. również oniryczne utwory Julii Hartwig z tomików z lat 2009–2013: *Jasne niejasne, Gorzkie żale, Zapisane*, a także „tryptyk” Zbigniewa Herberta: *Język snu, Sen pana Cogito, Pan Cogito sen-przebudzenie*.

²¹ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 101.

prymitywnych karczmarzy, a królewski dwór zmienia się plugawy szynk. W tej wizji onirycznej w świecie Gombrowicza nie da się ocalić niewinności narzeczonej Henryka, Marii. Dziewczyna, sponiewierana przez trudne wojenne warunki, stanie się pospolitą dziewczką, a jej status odzwierciedli pogardliwe określenie jej osoby przez Pijaka – „Mańka”.

Natomiast w wierszu Szymborskiej *Pamięć nareszcie*, mimo zastosowania onirycznej poetyki nie spotykamy odkształceń fabularnych wywołanych wprowadzeniem wizji sennej czy też powstałych w wyniku modyfikującej wspomnienie pracy pamięci. Tutaj dom pozostał domem, a rodzice – rodzicami. Więcej nawet we śnie „jaśnieli piękni, bo podobni” (WW, 118). Nie należy rozumieć tych słów jako wyrazu ulegania pokusie estetyzacji doświadczenia memorialnego. Wprawdzie uobecnionych zmarłych otacza w tym utworze jakiś opromieniający blask, co można uznać za przedstawienie zgodne z konwencją istniejącą w kulturze, lecz na plan pierwszy wysuwa się w zacytowanej frazie myśl o metonimicznej przyległości zapamiętanego snu z życiowym doświadczeniem poetki. Rozstrzygającym kryterium – co uznają za symptom – jest w utworze podobieństwo obrazów (aktualnego i ewokowanego z przeszłości), a nie ich zupełna identyczność, bo to przecież jest w wizji onirycznej niemożliwe do osiągnięcia. Warto też odnotować, że spotkaniu z nieżyjącymi rodzicami towarzyszy szczególne uspokojenie emocji, co dobrze widać, gdy zestawimy zakończenie tekstu z poprzedzającą go częścią wypełnioną groteskowymi obrazami, konotującymi silny niepokój, niosący lęk, który zdarza się odczuwać we śnie, gdy bezbronna wrażliwość śniącego zostaje skonfrontowana ze zjawiskami „dziwnymi”, niewydarzonymi, ułomnymi, którym odjęto racjonalną motywację²². Strzępy sennych koszmarów odnotowane zostają przez czuwającą świadomość bohaterki wiersza w poetyce nachalnej wizualizacji odprysków realnego doświadczenia:

Śniona gawieź słyszała, jak wołam mamę
Do czegoś, co skakało piszcząc po gałęzi.
I był śmiech, że mam ojca z kokardą na głowie. (WW, 117)

Nie tylko w zacytowanym fragmencie uderza niemal symbiotyczny związek, w jakim pozostaje Ja z postaciami zmarłych (zwykle w tej funkcji występują zaimki osobowe), co jest charakterystyczne dla toczącej się *pracy żałoby*. Dopóki żałoba nie wypełni się do końca, w sobie tylko znanym rytmie i czasie, jakiegokolwiek zakłócenia jej przebiegu powodują radykalną intensyfikację negatywnych emocji podmiotu memorialnego, co w tekście zostało oddane przez makabryczny w swej wymowie obraz ciał pokawałkowanych, z których na powrót usiłowały się jakoś scalić postacie zmarłych: „Odcięci – odrastali krzywo” (WW, 117). Jednak bohaterka wiersza budziła się nie z krzykiem przerażenia, ale „ze wstydem” (WW, 117). Nie tyle nedorzeczone reprezentacje oniryczne zmarłych rodziców ją zawstydzaly, choć

²² Por. J. Łukasiewicz, *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 163.

za takie mamy prawo uznać animalne przedstawienie matki („coś skaczącego”) czy skrajnie zinfantylizowane ojca („coś z kokardą na głowie”), ile utajone pragnienie wychwycone tak sprawnie przez sen. – Pragnienie uwolnienia się od stanu żałoby. Ponadto, zdaje się, że ten szokujący obraz można także potraktować jako przejaw buntu Ja będącego w żałobie: to nie sen jest absurdalny, absurdalna jest śmierć *bliskiego*. Jednakże Szymborska sygnalizuje w ten sposób wypieranie treści tana-tycznych przez ponowoczesność, w czym jej poetycka diagnoza okazuje się zbieżna z poglądami filozofów czy socjologów²³. Dlatego żal po stracie jest nie tylko emocją głęboko intymną, przeżywaną samotnie, ale i musi budzić wstyd. Tym bardziej że w świecie podmiotu doznającego ostatecznej straty trwa nieustające i straszne *continuum* śmierci oraz ciągłe ponawianie przeżywanego nieszczęścia, które jakoby należy taktownie przemilczeć i dyskretnie ukryć przed światem. Gdy wstydlivy proces dobiegnie końca:

Teraz dopiero mogę opowiedzieć
w ilu snach się tułali, w ilu zbiegowiskach
spod kół ich wyciągałam,
ilu agoniach przez ile lecieli mi rąk. (WW, 117).

Ukojenie bolesnych uczuć związanych ze stratą – tak w życiu, jak i w wierszu – pojawia się ostatnie. Zacytujmy dwuwiersz zamykający wiersz: „Zbudziłam się. Otwarłam oczy. / Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy.” (WW, 118) Finał snu, utrzymany w kontraście emocjonalnym do wcześniejszego odczucia lęku w konfrontacji z groteskowymi przedstawieniami pamięci, został określony w tekście wprost jako „szczęśliwe” spotkanie ze zmarłymi. *Nota bene* o pierwszych wspomnieniach, pochodzących z najwcześniejszego dzieciństwa powiedziała Szymborska w Poznaniu tak: „A to zalega w pamięci najgłębszej i chronione jest w niej jak wielka, uszczęśliwiająca tajemnica”²⁴. O ile można tak powiedzieć, ruch pamięci odbywa się po okręgu wspomnień, zatacza koło, stykając ze sobą krańce egzystencjalnego doświadczenia podmiotu: początek z końcem. Wracając do utworu *Pamięć nareszcie* zauważmy, że szczęście płynie tutaj z samej możliwości kontaktu ze zmarłymi za pośrednictwem transmisyjnego pasa snu. Jednak ostatni wers zastanawia i jakby psuje osiągnięty w wierszu werystyczny efekt całości: „Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy” (WW, 118). Obudzona bohaterka wiersza, w świetle wiedzy niesionej przez jawę dnia doskonale rozumie, że sen umożliwił jej dostęp do pozornie nieodwołalnie zamkniętej przeszłości, imitując w tym celu idealnie wybrany przez siebie fragment. Równocześnie obdarzona jest głęboką świadomością, jeśli chodzi o pamięciowy modelunek biografii. Wie, że ustanawia on wobec życiorysu porządek zewnętrzny i w pewnej mierze obiektywizujący prywatne doświadczenia osoby.

²³ Zob. prace P. Ariès (*Człowiek i śmierć*), Z. Bauman (*Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*).

²⁴ *Wokół Szymborskiej*, red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz, Poznań 1996, s. 29.

Taki sens wprowadza motyw „rzeźbionej ramy” w zakończeniu przywołanego tekstu. Poza tym dotyk w pierwszym rzędzie naprowadza na skojarzenia z czymś, co jest „namacalne”, czyli łatwo poddające się weryfikacji. Prócz tego opatrzylibyśmy doświadczenia uzyskane za pośrednictwem zmysłu dotyku epitetem wartościującym jako „prawdziwe”.

Natomiast Wojciech Ligęza w swoim odczytaniu tego wiersza wskazuje na triadę: pamięć – sen – sztuka. Na temat malarskiego obramowania ujęcia pamięci pisze, co następuje:

Płótna mistrza potraktować tutaj można jako swoistą pomoc mnemotechniczną. Marzenie senne jest czymś zbliżonym do dzieła sztuki w sposobach widzenia rzeczy i komponowania przestrzeni. Wskazany zostaje artysta i styl. W ten sposób powstaje związek amatorskiej kreacji we śnie z doświadczeniem dochodzenia do koniecznego kształtu w sztuce portretowej. Mówiąc metaforycznie, Rembrandt przychodzi z pomocą, zapełniając pustą przestrzeń oczekiwania²⁵.

Uzyskany w finale wiersza idealny obraz zmarłych świadczy o czymś więcej niż nabyta przez bohaterkę wiersza biegłość w sztuce portretowania. Pozwala bowiem we śnie przebywać we wnętrzu powstającego obrazu, tym samym na czas snu unieważniając wyroki śmierci, a to już – używając określenia Ligęzy – jest metafizyczny luksus²⁶.

Ponadto, motyw ramy daje się rozumieć także w kategoriach psychoanalizy Sigmunda Freuda, a wówczas konkluzja z wiersza oznaczałaby powiadomienie o wykonanej przez psychikę *pracy żałoby*²⁷. Przypomnijmy więc, że w teorii wiedeńskiego psychiatry depresja przeżywana po śmierci kogoś bliskiego tym między innymi odróżnia się od stanu melancholii, że choć doznającemu jej człowiekowi sprawia nieznośny ból, kiedyś jednak przemija. Stąd też tytułowa fraza „pamięć nareszcie” może też oznaczać westchnienie pełne ulgi. Żałoba dopełniła się. Pustka po *bliskim* utraconym raz na zawsze pozwoliła Ja docenić doniosłość jego obecności za życia, ale też zobiektywizowana w procesie *przepracowywania* uprzytomniła nieunikniony finał każdej egzystencji prowadzonej „tutaj”, czyli na ziemi.

„Portret z pamięci”: praca żałoby bez granic

Śmierć, chociaż „tak oczywista, że odechciewa się pychy umierania” (Miron Białoszewski), wcale nie przestaje być tajemnicą. Dlatego zawsze zaskakuje, gdy się zjawia. Poddając parafrazie refleksję Szymborskiej na temat urodzin dziecka, powiedzieć można również o śmierci, że „świat nigdy nie jest gotowy” (WW, 277) na to wydarzenie. Słowo „świat” uważam tutaj za pseudonim człowieka oraz jego najbardziej osobistych uczuć: nieujawnionych z wyboru podmiotu albo z braku

²⁵ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 202.

²⁶ Tamże, s. 204.

²⁷ Zob. omówienie koncepcji S. Freuda wyłożonej w pracy *Żałoba i melancholia* w książce P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

możliwości ich wyartykułowania. Śmierć wywołuje przecież ogromny żal i cierpienie, uznawana jest za przejaw istnienia zła. Prowokuje też do pytania, na jakie szuka się odpowiedzi w intymnych dialogach z umarłymi, kontynuowanymi po ich odejściu. Rzadkie w tej materii zwierzenia noblistki odnotowały jej biografki. Pojawiają się w nim wątki rozważań na temat pamięci, powściągliwości w przeżywaniu żałoby, a także pewnej dozy nadziei, rysującej się w podtrzymywaniu kontaktu między żywymi a umarłymi: „jestem wciąż przekonana, że moja pamięć o bliskich nie jest jeszcze zamknięta w ostatecznym kształcie. Często rozmawiam z nimi w myślach, a w tych rozmowach padają nowe pytania i nowe odpowiedzi”²⁸.

W świetle zacytowanej wypowiedzi poetki oraz na podstawie rozmów z jej przyjaciółmi można stwierdzić, że Wisława Szymborska prywatnie lubiła wspominać bliskich zmarłych, a w jej domu „ciągle się o Kornelu mówiło”²⁹. Są też utwory-zapisy owych intymnych sytuacji. Na pewno należy do nich *Portret z pamięci*, powstały *in memoriam* Kornela Filipowicza, a opublikowany w tomiku *Tutaj* z 2009 roku. Aczkolwiek „portret” zapowiadany w tytule nie do końca wykazuje ścisłość z definicją gatunku funeralnego podawaną przez leksykony, tak przecież doceniane przez autorkę żartobliwych felietonów o książkach. Dlatego rezygnuję z posiłkowania się genologicznymi rozstrzygnięciami, ponieważ bardziej mnie interesuje, o ile można w ten sposób rzecz tę określić – hipoteza rzeczywistej osoby zawarta w tekście literackim.

Utwór *Portret z pamięci* reprezentuje lirykę roli, a poetka wciela się w nim w postać portrecistki uwieczniającej postać zmarłego. Szczegół, a ściślej mówiąc cała seria szczegółów wypełniają narrację wspomnieniową w tym wierszu. Widoczna jest dbałość o wierność literackiego przedstawienia, gdzieś jednak popełniono błąd, ponieważ obrazu nie można uznać za udany. Portrecistka zmuszona jest przyznać przed samą sobą, że mimo dołożonej dbałości umarły na obrazie „Jednak nie jest podobny” (T, 30) i to wówczas, gdy „wszystko”: „Kształt głowy, rysy twarzy, wzrost, sylwetka” niby odpowiadają jego wyglądowi zatrzymanemu w pamięci. Czegoś, nie wiadomo jednak czego, zabrakło, żeby uznać, że powiodła się sztuka portretowania. Czytając ten utwór trudno również oprzeć się wrażeniu, że został on napisany właśnie po to, aby potwierdzić prawdziwość stwierdzenia padającego w pierwszym wersie utworu: „Wszystko na pozór się zgadza” (T, 30). Szukanie przyczyn rzekomej „porażki” (słowo to biorę w cudzysłów, ponieważ w obu dziedzinach: w sztuce pamięci i w sztuce portretu osiągnęła Szymborska mistrzostwo), wręcz prowokuje do zadawania pytań. Pytanie – artystyczny chwyt faworyzowany przez poetkę – również tu organizuje całość wypowiedzi poetyckiej. Pada więc pytanie za pytaniem, niczym w teoretycznym opisie wiersza wers implikuje pojawienie się ekwiwalentnego wersu albo zdanie – zdania w Peiperowskim układzie rozkwitania. Prosty i niewymuszony zabieg ponawianego pytania pozwolił poetce na zbudowanie naturalnej

²⁸ A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie...*, s. 5.

²⁹ B. Maj, *Bezlitosna mądrość Wisławy Szymborskiej*, „Gazeta Wyborcza”, 16–17 listopada 2013, s. 24.

dramaturgii tekstu, co ma jeszcze ten dodatkowy walor, że angażuje emocje odbiorcy. W rezultacie w utworze pojawiła się seria nie pytań, a „niby-pytań”. Wprawdzie na koniec frazy poetka stawia znak zapytania, lecz towarzyszy mu odwrócona semantyka wypowiedzi. Jeśli więc mamy tutaj pytanie, to wyłącznie retoryczne. W rezultacie warsztatowych zabiegów z zakresu poetyki powstały tekst upodobił się do rodzaju katalogu stwierdzeń odniesionych przez portrecistkę do wyglądu, stylu życia i kolei losu Kornela Filipowicza.

Na podstawie danych życiorysowych z wiersza można sprecyzować, z zakresu jakiego rodzaju *pamięci autobiograficznej* pochodzą detale ujęte następnie w wers naśladujący strukturę pytania. Otóż *pamięć semantyczna*, oznaczająca wiadomości, które określilibyśmy jako wiedzę o kimś lub o czymś, obejmuje w tekście elementy będące aluzjami biograficznymi. Natomiast *pamięć epizodyczna* ewokuje *reminiscencje* wraz z odtworzeniem towarzyszącego im kontekstu społecznego i uczuć. Kierując się podanym rozróżnieniem występujące w utworze wątpliwości co do ubioru portretowanego: „Wrześniowy mundur? Obozowy pasiak?” (T, 30), uznać trzeba za przejawy *pamięci semantycznej* Szymborskiej, dotyczące wojennych lat Filipowicza – żołnierza i więźnia obozów jenieckich w Gross-Rosen i Oranienburga. Ale już namysł nad wyborem przedmiotu, jaki powinien trzymać w ręce zmarły: „Mapę? Lornetkę? Kołowrotek wędki?” (T, 30), stanowi przykład *reminiscencji*. Wystarczy obejrzyć fotografie Szymborskiej i Filipowicza, zrobione nad jeziorami Wielkopolski lub upamiętniającymi któryś z weekendowych wyjazdów nad Rabę (śląd pamięciowy rzeki odnajdziemy też w wierszu *Może być bez tytułu*)³⁰, żeby w *Portrecie z pamięci* z łatwością rozpoznać utrwalone na nich wspólne chwile. Tak też, przez pryzmat fotografii, zostali razem zapamiętani przez Bronisława Maja, czemu dał on wyraz we wspomnieniu:

Na zdjęciach przed namiotem on wygląda jak rasowy kowboj, ona ma na głowie tapira przykrytego chustką gazówką. Kornel trzymał też zdjęcia z wypraw na ryby – charakterystyczna poza ze zdobyczą uniesioną w dłoni, by pokazać jej wielkość. WS [Wisława Szymborska, dop. A. R.] to akceptowała. Nie wiem, czy patroszyła okazy, bardzo wąpię. Mieli też piękne zdjęcia z grzybami³¹.

Nie można również wykluczyć, że właśnie oglądanie zdjęć naprowadziło Szymborską na pomysł utworu oraz podpowiedziało fotograficzny montaż jako główną zasadę poetyki tekstu. Skądinąd nie tylko teoretycy podejmujący naukową refleksję nad sztuką fotografii (S. Sontag, R. Barthes) czy poświęconą pamięci (D. Draaisma)³², ale przecież każdy, kto widzi na zdjęciu *bliskiego* po jego śmierci,

³⁰ „Wakacje – zawsze w Wielkopolsce. Biwaki w Nowosądeckiem: nad Dunajcem, Rabą, Skawą, żeby Filipowicz mógł łowić ryby”, za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie...*, s. 210.

³¹ B. Maj, *Bezlitosna mądrość Wisławy...*, s. 24.

³² Mam na myśli prace: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996; S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009 i wymienione wcześniej książki D. Draaismy o pamięci.

dostrzega rolę fotografii (siła i emocjonalność przekazu) jako nader skutecznego mediatora między świadomością a pamięcią osoby. I odwrotnie – posługując się metaforą fotografii, zapomnienie wyrażone bywa jako coraz to bardziej blaknące zdjęcie, aż do całkowitego przeświecenia kliszy pamięci, równoznacznego ze zniszczeniem kadru pochodzącego z indywidualnej przeszłości osoby.

Migawki aparatu pamięci, skoro został on uruchomiony, uwalniają w wierszu z tomu *Tutaj ożywione* obrazy płynące wprost z dawnego życia, jakby sprzeciwiając się unieruchomieniu charakterystycznemu dla zdjęcia, a przez to antycypującemu już śmierć, w czym skupia się semantyka motywu *memento mori* fotografii w znanej analizie Sontag. A więc zmarły powinien koniecznie zostać przedstawiony w ruchu, być widziany „jak żywy”:

Może stojący w oknie?
 Wychodzący z bramy?
 Z psem przybędą u nogi?
 W solidarnym tłumie?
 Nie, nie, to na nic.
 Powinien być sam,
 Jak niektórym przystało. (T, 31)

Zatem kłopot z wykonaniem uwieczniającego dzieła wiąże się z czymś jeszcze innym. Trzeba respektować także reguły pozaartystyczne. Nade wszystko należy umieć zachować dystans, żeby nie utrwać portretowanego „tak poufale, z bliska?”, a nawet zadbać, żeby jego postać pokazać „Dalej? I jeszcze dalej? / W najzupełniejszej już głębi obrazu?” (T, 31). Używając figury gradacji (dalej, jeszcze dalej, w najzupełniejszej głębi) poetka reinterpretuje powszechne rozumienie przestrzeni. W jej wierszu, zaskakująco, fizyczne oddalenie staje się pseudonimem uczuć łączących osobę wspominającą z postacią wspomnianego oraz, paradoksalnie, potwierdza zachowaną mimo śmierci wzajemną bliskość. Miłosna więź łącząca nadal parę ma zostać ukryta przed obcym spojrzeniem, najdokładniej chroniona przed niedyskrecją cudzych oczu. Przy takim założeniu i logiczna, i w pełni umotywowana jest więc decyzja autorki wiersza, aby na pierwszym planie portretu umieścić „cokolwiek”. „Cokolwiek”, ale pod jednym warunkiem, „że będzie to ptak / przelatujący właśnie” (T, 31). Sens zbieżny pojmowania przestrzeni spotykamy we wcześniejszym utworze Szymborskiej *Pożegnanie widoku* (w tomie *Koniec i początek*), który podobnie jak *Portret z pamięci* wykazuje jedność elegijnej wymowy i również został dedykowany pamięci Filipowicza. W liryku to on stanie się adresatem poruszającego wyznania poczynionego we wspomnieniu o miejscu dawnych biwaków i wakacyjnych wypraw:

Na tyle Cię przeżyłam
 i tylko na tyle,
 żeby myśleć z daleka. (KP, 23)

Bezokolicznik „myśleć”, jak sędzę, można potraktować jako synonim procesu pamiętania, ponieważ od ogłoszenia *Wyznań* przez świętego Augustyna utożsamienie pamięci z intelektem znane jest kulturze europejskiej. Przede wszystkim mówi tu poetka, niczym filozof egzystencjalista, że miejsce wykazuje większą trwałość niż jednostkowe istnienie człowieka, tylko „wrzuconego” w świat na skutek sprawczej mocy przypadku. Zwróćmy uwagę i na to, że miejsce porośnięte roślinnością, z uwagi na zdolność przyrody do odradzania się z każdą wiosną, mogłoby stać się mнемoniczną pomocą dla wspomnień podlegających naturalnej erozji z upływem lat. Szymborska rezygnuje jednak z tej możliwości rewitalizowania memorii, podobnie jak odrzuca przysługujący jej nadal „przywilej obecności” w krajobrazie naznaczonym działaniem Erosa. Kryje się za tym gestem melancholijna rozpacz po utracie ukochanego obiektu. Skoro autobiografka nie może być tam z nim, woli nie odwiedzać tych miejsc wcale. Odczytanie utworu *Sen* z wczesnego tomu *Sól* (1962) przez Wojciecha Ligęzę można by niemal w całości zamieścić jako komentarz do wiersza poświęconego Filipowiczowi. W obu poetyckich realizacjach sytuacja liryczna została zbudowana w oparciu o identyczne komponenty. Naszkicowany ręką poetki pejzaż, pozornie neutralny semantycznie, w który jednak wpisane są osobiste uczucia po stracie kogoś ukochanego, a niemożliwość odnalezienia siebie w przestrzeni ogłoczonej z obecności *bliskiego*, czyni doświadczenie żałoby jeszcze dotkliwiej przeżywanym. W kontraście do bolesnych emocji podmiotu, „obojętny pejzaż”, jak opisuje go Ligęza: „wydaje się niepełny, niewiarygodny. Skaza polega na tym, że jest taki jak podobne krajobrazy, bez znaków żałoby, bez wpisanych weń słów upamiętnienia”³³.

Na podstawie pism pozostawionych przez Freuda da się wyprowadzić tezę o specyficznym nacechowaniu topografii³⁴ przez ciężar żałoby czy melancholii. W reakcję Ja na *utratę* wpisany zostaje bowiem głęboki brak zainteresowania światem zewnętrznym, „o ile nie przypomina [on, dop. A. R.] zmarłego” (ŻM, 296). Innymi słowy – warte zachodu i pamięci jest tylko to, co nosi i zarazem przechowuje ślady niedawnej obecności *bliskiego*. Ta „mapa”. Ta „lornetka”. Ten „kołowrotek wędki”. Po raz kolejny przedmioty należące do zmarłego odsyłają do konkretnych, uściślonych przez geografię miejsc. Wzrok bohaterki wiersza koncentruje się na pojedynczej rzeczy, lecz ta jest jakby tylko przezroczystym pryzmatem, przez który prześwituje przestrzeń skażona ambiwalencją nie do przezwyciężenia³⁵: „Pusta i pełna zarazem wszystkiego? / Szczelnie zamknięta, mimo że otwarta” (T, 21). Uznają tę przestrzeń za ekwiwalentyzację konfliktu melancholii rozgrywającego się w osieroczonej *psyche* podmiotu, rozpiętego na antynomicznym związku miłości oraz nienawiści. Utwory dedykowane przez poetkę wieloletniemu towarzyszowi życia są literackim uobecnieniem rany pamięci, odnawiającej się w sposób tym dotkliwszy, że zawierającej w sobie wspomnienie przeżywanego wspólnie cudu miłości.

³³ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej...*, s. 26.

³⁴ S. Freud posługuje się pojęciem „topograficznego punktu widzenia” (ŻM, 305).

³⁵ W terminologii S. Freuda jest to „konstytucjonalna ambiwalencja” (ŻM, 306), tzn. przynależna każdemu związkowi emocjonalnemu danego Ja melancholijnego.

Stonowany tekst Szymborskiej pozostaje – na co z kolei wskazuje Stanisław Balbus – w istocie wstrząsający w swej wymowie, ponieważ obrazuje pustkę po śmierci najbliższego człowieka³⁶. Na nic zdają się racjonalizacje wytworzone przez umysł próbujący przywrócić rozwagę w wyjaśnianiu sensu egzystencji. Tłumaczenia wówczas podpowiadane, w rodzaju stwierdzeń: „Miłość jest *cudem* [podkr. S. B.], który, jak z cudami bywa zawsze, tylko czasami i momentalnie w życiu się wydarza i owo życie ukierunkowuje. Jednakże, jako cud, nie może w sposób ciągły i równorozwojowy towarzyszyć życiu na przestrzeni *długiego trwania* [podkr. S. B.]”³⁷, na nic się nie zdają. Rana jeszcze długo pozostanie niezabliźniona, podobnie do pamięci otwartej na przyjmowanie okrucich szczęśliwej przeszłości.

Zaiste, portret kochanego człowieka wykonany przez Szymborską „z pamięci” wykazuje oryginalność również przez to, że poetka nie dąży w nim do zamknięcia głównej postaci w sztywnym gorsecie gatunku żałobnego. By tak rzec – nie stawia kropki nad „i” w zakończeniu literackiego wizerunku Kornela Filipowicza. Swoista „niegotowość” nie dotyczy przecież dosłownie tekstu utworu poetyckiego, lecz delikatnego „tekstu” psychiki. Prawdopodobnie żałoba jeszcze nie dobiegła końca i nadal tką swój tren pełen smutku, ale też nie mniej wzruszający z powodu czułości, jaką nieodmiennie darzony jest utracony *bliski*. W tym stanie sprawna pamięć mechanicznie odtwarza utrwalone kiedyś obrazy, a tym samym niejako dostarcza cierpień, boleśnie ożywiając kadry ze wspólnej przeszłości. Teoria Freuda rzuca dodatkowe światło na tekst poświęcony przez poetkę towarzysowi życia, a także na sam – zdawałoby się nieco ekscentryczny pomysł – by w utworze o intencji memorialnej umieścić „cokolwiek”. Dopóki bowiem nie nastąpi pogodzenie z utratą *obiekta*, psychiczna rana odnawia się w zwielokrotnieniu, ewokowana każdorazowo przez ślady wspomnieniowe. Powiedzieć można, że w trakcie trwania żałoby osobie przewija się przed oczyma taśma pamięci z przeszłości, a na niej wyświetla się mnóstwo szczegółów związanych z postacią zmarłego. Absorbująca czas i odbyta wielkim nakładem sił *praca żałoby* angażuje Ja w sposób podobny zawłaszczeniu całej osoby pogrążonej w żałobie, gdyż „nie ma już miejsca na inne cele i zainteresowania” (ŻM, 296). By tak rzec, retoryka melancholijnego doznania utraty ma to do siebie, że *bliski* widziany konsekwentnie w hiperboli przesłania cały świat. Na przykład w poetyckiej prozie Zbigniewa Herberta *Ofiarowanie Ifigenii*, kiedy dręczony przez poczucie winy Hippiasz widzi, że małe usta Ifigenii (*pars pro toto* jego narzeczonej, która właśnie została złożona na stosie ofiarnym dla przebłagania gniewu bogini) wypełniają całą przestrzeń od ziemi aż do nieba³⁸. Nie ma chyba bardziej przejmującego świadectwa rozpacz po utracie od zanotowanego w dziennikach Zofii Nałkowskiej po śmierć matki. Postać zmarłej hiperbolizuje i prześwietla

³⁶ S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 115.

³⁷ Tamże, s. 114.

³⁸ Wprawdzie utwór Zbigniewa Herberta nie jest rodzajem trenu, ale sytuacja fabularna zaczerpnięta z antycznego mitu jest pretekstem do snucia refleksji m.in. na temat cierpienia ewokowanego przez utratę.

codziennosc żałoby utrwalonej w osobistych zapisach diariusza, prowadząc aż do melancholijnego zinterioryzowania jej osoby przez *psyche* pisarki. W terminologii Freudowskiej jest to *identyfikacja* Ja z obiektem melancholii. Zresztą, co zauważa Paweł Dybel w komentarzu do dzieła Sigmunda Freuda, choćby nie wiadomo jak perfekcyjna była *praca żałoby*, „po śmierci naszych bliskich – coś z jednorazowości ich wyglądu, głosu, gestów zostaje wszakże raz na zawsze w naszej pamięci”³⁹. Z pamięciowych śladów, o których mówi Dybel, Szymborska skomponowała przejmujące i oryginalny tren.

Ale, co warte zastanowienia, ostatni „widok” w wierszu *Portret z pamięci* przynosi obraz ptaka w locie, dzięki czemu pożegnaniu w liryku odjęty został dojmujący ton melancholijnej beznadziei. Wprawdzie motyw ptaka w kontekście utworu elegijnego oznacza ulotność ludzkiego życia, wpływającego w przemijaniu, zarazem jednak przywołuje sensory odwrotne, utrwalone w kulturze, a żywo obecne w poezji polskiej noblistki. Wystarczy przypomnieć wiersz *Tomasz Mann* dedykowany ulubionemu prozaikowi, z występującym w nim osobliwym wytworem wyobraźni: „ssak / z cudownie upierzoną watermanem ręką” (WW, 148). Ta czysto imaginacyjna forma przyrodnicza jest czytelną metonimią pisarskiego rzemiosła i może nie od razu obietnicą horacjańskiej nieśmiertelności, ale na pewno szansą na zachowanie własnego śladu, znaku swojej obecności w świecie. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na czas terażniejszy: „ptak przelatujący właśnie” (T, 31). Wyraża on *sui generis* filozofię życia Wisławy Szymborskiej, która semantykę gestu otwarcia podała w innym miejscu pisząc:

Każdy przecież początek
to tylko ciąg dalszy,
a księga zdarzeń
zawsze otwarta w połowie. (KP, 27)

Jednakże poetka taktownie przemilczała melancholijny aspekt powtórnego początku. Na marginesach studium Freuda o *Przemijalności piękna* można sformułować wniosek o samej istocie bytu człowieka w późnych tomikach wierszy noblistki: „Nigdy nie jest tak, że wszystko zaczyna się tu całkiem od nowa, od jakiegoś absolutnego początku. Wszystko zaczyna się zawsze od tego, co było, od pamięci jakiegoś okaleczenia i utraty. Można więc paradoksalnie powiedzieć, że właśnie dlatego, iż w naszym życiu zawsze coś bezpowrotnie tracimy, że owa utrata stanowi wręcz o naszej kondycji jako skończonej, jesteście w stanie cokolwiek zachować i zastrzec”⁴⁰.

Podjęcie tematu pamięci przez Wisławę Szymborską ma autobiograficzne podłoże, a utwory powstałe z intencją upamiętnienia *bliskich* zaliczyć można do nurtu poezji opłakującej. Pomimo niechętniej postawy poetki wobec memorii po uważnej lekturze jej tekstów wysnuć można wniosek, iż autorka elegijnych pożegnań

³⁹ P. Dybel, *Urwane ścieżki...*, s. 206.

⁴⁰ Tamże.

wierszem przywiązywała wagę do pamięci. Pamięć zdaniem Szymborskiej to ontologiczna konieczność obramowująca samowiedzę podmiotu, niezbędna w procesie nabierania życiowego doświadczenia. Dlatego pragnienie wyzwolenia się spod jej dyktatu jest z gruntu naiwne, bo byłoby równoznaczne z przyjęciem wyroku śmierci przez samoświadome Ja. Równie dobitnie sformułował myśl tego rodzaju Jacques Derrida pisząc: „Żądać ode mnie wyrzeczenia się tego, co mnie stworzyło, tego, co tak bardzo kochałem, to żądać ode mnie śmierci”⁴¹. Brak memorialnej reprezentacji oznaczałyby wówczas martwość i całkowitą nieobecność form krytycznego przeżywania własnego bytu. Nie mówiąc już o tym, czym byłoby owo istnienie pozbawione obecności *bliskiego*, który kochał nas i którego sami kochaliśmy (Derrida)? I kim bylibyśmy, gdyby nie wewnętrzna konieczność opłakania utraconych bliskich (Freud)?

Podstawowa konkluzja brzmi więc tak, że pamięć jest zawsze „bez granic”: otwarta, niegotowa, przyjmująca. Jest nieprzygotowana na odejście *bliskiego*. Toteż rozdźwięk na linii: życie – śmierć, przeżycie – wspomnienie, oryginał doświadczenia – kopia pamięci, jest trudny do zniesienia dla Ja. Podobnie wymagające okazuje się dźwiganie pamięci o zmarłych, ponieważ uobecnienie osoby w reprezentacji, to ledwie cień jej obecności przy nas, nigdy przecież pełna obecność. Stąd też na rewersie portretu Kornela Filipowicza zobaczymy zaprawiony subtelną melancholią wizerunek Wisławy Szymborskiej.

W dyskursie memorialnym w poezji noblistki rysują się także wątki inne niż autobiograficzne. Po lekturze utworu *Pierwsza miłość* przypuszczać można zasadnie, że jej zdaniem każde egzystencjalne zdarzenie odciska pamięciowy ślad w świadomości podmiotu. Zatem nie należy ignorować nawet przeżyć zachowanych w postaci szczątkowej, ponieważ pozornie błahe epizody wcale nie gorzej służą zdobyciu cennej samowiedzy od wzniosłych zdarzeń egzystencji. Mówi tu poetka zupełnie niczym psycholog kognitywny⁴². Jednocześnie obserwacja zacierających się wspomnień nasuwa na myśl eschatologiczne wyobrażenia, bo niegdyś miłość, dziś już „niepamiętana, nie śniąca się nawet, oswaja ze śmiercią” (WW, 345). Widać z powyższych słów, że zapomnienie, to według Szymborskiej epistemologiczna przymiarka do samego umierania. Warto tę lekcję przyswoić zawczasu.

W ogóle o stałości pamięci, o jej granicach można mówić pod warunkiem, że mamy na myśli wrodzoną dyspozycję zachowywania żywego doświadczenia podmiotu. Świadczy o tym występowanie *skryptów poznawczych*, które są regulatorami funkcjonowania memorii. Przy czym badacze wyróżniają trzy podstawowe zadania indywidualnie strukturalizowanego czasu: scalanie tożsamości Ja, utrzymywanie stabilności emocjonalnej Ja oraz tworzenie relacji przyjacielskich oraz miłosnych⁴³.

⁴¹ Cyt. za: P. Ricoeur, *Żyć aż do śmierci oraz Fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 134.

⁴² Zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna...*

⁴³ Zob. *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000, [tu:] A. Niedźwieńska, *Pamięć autobiograficzna*.

Zatem prawdziwe jest stwierdzenie, że pamięć jest „bezgraniczna” z samej swej natury. Właściwością dyskursu memorialnego pozostaje to, że przemawia niebezpiecznie, a korzystając ze śladu doświadczenia podmiotu, który najczęściej przybiera postać obrazu, choć możliwe jest także odtwarzanie szczegółów audialnych czy kinestetycznych wraz z pierwotnym oznakowaniem emocjonalnym wspomnienia, które z biegiem czasu może zmienić swą wartość z ujemnego na dodatnie⁴⁴. Taką prawidłowość obserwujemy w utworze Szymborskiej *Pamięć nareszcie* w tym fragmencie, kiedy negatywne uczucia autobiograficznej bohaterki (lęk, kompleks winy) mijają i przechodzą w odczucie ulgi. Wbrew potocznemu wrażeniu, które działanie aparatu pamięciowego oddaje słowem „odtworzenie”, proces zachodzący w mózgu jest dużo bardziej złożony. To rodzaj *sensu stricte* interpretacji wspomnienia ponawianej za każdym razem, gdy cofamy się do indywidualnej przeszłości. Dobrze ilustruje ten mechanizm *praca żałoby* opisana przez Sigmunda Freuda, ponieważ na przykładzie doświadczenia *utruty* widać poszukiwania zdezorientowanego poznawczo podmiotu, którego stabilność świata została poważnie zachwiana przez śmierć *bliskiego*. Sens egzystencjalnego bytu nie jest nikomu apriorycznie dany. Trzeba go za każdym razem ustalić na nowo, przyjmując własne procedury oceny i wartościowania. Pamięć niejako uruchamia cały ten skomplikowany proces formowania znaczeń przez Ja. Dlatego musi być „bez limitu”: zdolna do modyfikacji, podatna na wewnętrzne sugestie, reagująca na bodźce, przy jej pomocy bowiem samoświadomy podmiot traci i odzyskuje ontologiczne zdomowienie w świecie.

The limits of memory. The poetry of Wisława Szymborska

Abstract

The article was inspired by the books by Douwe Draaisma and the theory by Sigmund Freud. The category “autobiographical memory” refers to an individual’s personal past. The key term in this analysis is the phrase “work of funeral” coined by Sigmund Freud. Funeral poems referring to autobiographic experience of the poet have been discussed. Representation of personal loss in Szymborska’s poetry refers to oneiric poetics.

Key words: autobiographical memory, reminiscence, work of funeral, oneiric poetics, melancholy, Sigmund Freud, Wisława Szymborska

Agnieszka Rydz

doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek: *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej* (Poznań 2011), *„Świat nie ma sensu. Sens ma sztuka”. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego* (Warszawa 2004) oraz opracowania poezji Stefana A. Borsukiewicza (S.A. Borsukiewicz, *Kontrasty. Powrót. Próba całości*, Poznań 2008). Obecnie pracuje nad afektami w literaturze i sztuce.

e-mail: agryd@wp.pl

⁴⁴ Zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna...*

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Joanna Lisek

Uniwersytet Wrocławski

„Papirene brik¹” (Papierowy most) – poezja jako przekraczanie granic tożsamościowych we wczesnej twórczości Kadii Mołodowskiej

W niniejszym artykule zamierzam pokazać, w jaki sposób we wczesnej twórczości Kadii Mołodowskiej manifestuje się podmiotowość kobieca i jak wpływa ona na definiowanie społecznej roli poezji i kategorii liryki kobiecej. Ukażę to w kontekście istotnych dla Mołodowskiej wątków wiążących się z religijną kulturą i kobiecym dziedzictwem tradycji żydowskiej. Jako wczesną twórczość traktuję teksty publikowane przed II wojną światową².

W 1928 r. wybitny żydowski badacz literatury Szmuel Niger³ w następujący sposób pisał na łamach „Literarisze Bleter” o znaczeniu poezji Kadii Mołodowskiej:

Kadia Mołodowska jest głęboko kobieca, zarówno w motywach swej twórczości, jak i w jej niespiesznym rytmie, ale jest w jej poezji element ogólnoludzki i zasługuje ona na to, aby zająć należyte miejsce w liryce żydowskiej, nie tylko w liryce kobiety żydowskiej⁴.

Artykuł, z którego pochodzi zacytowany fragment, co ciekawe, nie jest recenzją książki Mołodowskiej, ale refleksją nad żydowską poezją kobiecą w związku z opublikowaniem przez Ezrę Kormana⁵ antologii *Jidisze dichterins*, prezentującej twórczość siedemdziesięciu poetek jidysz. Niger wybrał z nich, aby omówić szerzej, dwie:

¹ K. Mołodowska, *Majn papirene brik*, [w:] tejsze, *Dzike gas*, Warszawa 1933, s. 43.

² Na temat wczesnego okresu twórczości K. Mołodowskiej zob. też: K. Hallerstein, *A Question of Tradition. Women Poets in Yiddish, 1586–1987*, Stanford 2014, [tu:] *Molodowsky in Kiev and Warsaw: Religion and Revolution*, s. 107–142.

³ Szmuel Niger (1883–1955) – właśc. Szmuel Czarny, wybitny badacz i krytyk literatury żydowskiej. Autor m.in. pionierskiego z punktu widzenia feministycznych badań nad literaturą jidysz eseju *Di jidisze literatur un di lezerin* (Literatura jidysz i czytelniczka), „Bleter geszichte fun der jidischer literatur”, NY 1959 (1913).

⁴ Sz. Niger, *Frojen – lirik (Liryka kobieca)*, „Literarisze Bleter” 16 XI 1928, nr 49, s. 910.

⁵ Ezra Korman (1888–1959) – poeta, filolog jidysz, tłumacz, jeden ze współzałożycieli Kultur-Lige w Kijowie i Warszawie, potem działający w Detroit, redaktor istotnych dla historii literatury jidysz antologii.

Raszel Weprińską i Kadię Mołodowską, która wówczas miała w swym dorobku wydany w 1927 r. debiutancki tom *Cheszwendike necht* (Noce miesiąca Cheszwan). Z perspektywy czasu, znając jej późniejsze dokonania jako poetki, prozaiczki, dramaturga, pedagoga i edytorce, trzeba przyznać, że Nigier wykazał się świetnym wyuczuciem potencjału tkwiącego w talencie poetki, która ze względu na wyjątkową pozycję w dziedzictwie literatury jidysz okrzyknięta została jej „pierwszą damą”. Co sprawia, że dorobek twórczy Mołodowskiej jest znaczący i ważny, a co więcej, może być interesujący nie tylko dla znawcy czy miłośnika literatury? Przede wszystkim wpływ na to ma zapisana na kartach jej twórczości niezwykle szeroka panorama żydowskich doświadczeń XX w., ujęta z bardzo wyraźnie zaznaczonej perspektywy kobiecej.

Kadia Mołodowska urodziła się w 1894 r. w Berezie Kartuskiej. Dzięki swojemu ojcu, który uczył ją biblijnego hebrajskiego, oraz prywatnym nauczycielom doskonalącym jej rosyjski i studiującym z nią historię, geografię oraz filozofię, a także babce, która uczyła ją czytać w jidysz, otrzymała kompleksowe wykształcenie. Wspomnienia z dzieciństwa spędzonego w religijnym litwackim domu, gdzie ojciec poświęcał się studiowaniu Tory, a matka prowadziła interesy, Mołodowska wydała pod znaczącym tytułem *Fun majn elter-zejdes jerusze* (Z dziedzictwa moich pradziadków) na łamach „Swiwe” w latach 1965–1974. Ukazała w nich tradycyjny, wschodnioeuropejski świat żydowski widziany oczami dziewczynki. W 1914 r. uzyskała certyfikat nauczycielki hebrajskiego, a po rewolucji w 1917 r. pracowała w Kijowie jako pedagog w domu dla dzieci ofiar pogromów; tu też zetknęła się z środowiskiem Kultur-Lige i zadebiutowała w 1920 r. na łamach „Ejgns”. Doświadczenie rewolucji i pogromów na terenie Ukrainy w latach 1917–1921 znalazło głównie wyraz w wierszach powstałych już w Warszawie, gdzie zamieszkała w 1921 r., aktywnie działając w Związku Pisarzy i Dziennikarzy Żydowskich. W 1927 r. ukazał się jej debiutancki tom poezji *Cheszwendike necht* (Noce miesiąca Cheszwan), w którym znalazł się cykl wierszy *Frojen lider* (Pieśni kobiece) – jeden z najważniejszych w jidysz manifestów żydowskiej tożsamości kobiecej. Mołodowska opublikowała jeszcze trzy książki w Warszawie, w tym tom *Dzike gas* (Ulica Dzika) zawierający poetycki portret żydowskiej biedoty Warszawy oraz zbiór poematów dla dzieci pt. *Majselech* (Bajeczki, 1931), nagrodzony przez Żydowską Gminę Wyznaniową i żydowski PEN-Club.

W 1935 r. na skutek wzrostu nastrojów antysemitycznych w Polsce pisarka wraz z mężem wyemigrowała do USA, gdzie aktywnie włączyła się w jidyszowe życie literackie Nowego Jorku. W zbiorach tam publikowanych zawarła między innymi złożoność doświadczenia imigracyjnego. Wyzwania adaptacji młodej Żydówki z Europy na Nowym Kontynencie zapisała na stronach powieści *Fun Lublin biz Nju-Jork: togbuch fun Riwke Zilberg* wydanej w 1942 r. Wielokrotnie dawała wyraz swojemu rozczarowaniu kondycją żydowskiej społeczności Ameryki, jej wewnętrznymi podziałami i utratą ideałów. W czasie wojny miała kontakt listowny z pozostałą w Europie rodziną i bardzo szybko (już w 1941 r.) zaczęła wprowadzać do swojej

twórczości wątki będące reakcją na dokonującą się Zagładę Żydów, a w 1962 r. wydała antologię *Lider fun Churbn* (Pieśni Zagłady) zawierającą wybór wierszy, których autorzy w obliczu Holokaustu podjęli próbę ponownego zdefiniowania takich pojęć, jak człowieczeństwo, żydostwo i boskość. W latach 1943–1944 wydawała kwartalnik literacki „*Swiwe*”, co jest ewenementem w historii prasy jidysz, której wydawcami i redaktorami byli w zdecydowanej większości mężczyźni. Pismo wznowione zostało w 1960 r. i ukazywało się do 1974 r.

Po wojnie Mołodowska angażowała się na rzecz nowo powstałego państwa Izrael, w którym przebywała przez dłuższy czas – w latach 1948–1952, wydając tam pismo „*Hejm*” z ramienia Pioneer Women Organization. Jej twórczość, przede wszystkim dla dzieci, cieszyła się w Izraelu uznaniem i popularnością, jednak nie zdecydowała się przenieść tam na stałe. Często wracała w swych utworach do tematyki izraelskiej, między innymi w powieści *Bajm tojer: roman fun dem lebn in Isroel* (Przy bramie: powieść o życiu w Izraelu), w której główna bohaterka Ciwa (emigrantka ze wschodniej Europy) doświadcza całej złożoności rzeczywistości powstającego państwa, od obozów przejściowych dla emigrantów poprzez środowisko miejskie takich centrów jak Tel Awiw i Jerozolima do specyfiki społeczności kibucowych. Autorka nie idealizuje obrazu funkcjonowania młodej kobiety w Izraelu, ale jednocześnie daje pozytywną diagnozę odnośnie do możliwości adaptacyjnych. Mołodowska po powrocie do USA w 1952 r. stała się jedną z czołowych postaci ówczesnego jidyszowego życia literackiego, co znalazło odbicie w przyznaniu jej tak ważnych wyróżnień jak Nagroda Icka Mangera (1971) i Nagroda Leivicka (1971). Jak wynika z kwerendy jej archiwum znajdującego się obecnie w YIVO, przez wiele lat gromadziła materiały dotyczące historii kobiet, opracowywała krótkie artykuły poświęcone postaciom, które odegrały ważną rolę w historii, literaturze, religii. Szczególnie dużo miejsca w tych materiałach zajmują informacje na temat Żydówek niekoniecznie tych powszechnie znanych. Materiał ten, składający się na pokaźny leksykon, nigdy nie był wydany⁶. Mołodowska zmarła w Filadelfii w 1975 r.⁷

Bogactwo twórczości Mołodowskiej nie polega jedynie na szerokim przekroju ukazanych w niej doświadczeń społeczności żydowskiej w XX w., ale również, a może przede wszystkim na specyficznej syntezie w jej obrębie uniwersalizmu z partykularyzmem, tradycji z nowoczesnością, religijnego oglądu świata z lewicowością. Synteza ta przeniknięta jest wyraźnie manifestowaną kobiecą podmiotowością wyrażaną bez kamuflaży i sztafaży. Ta kobieca perspektywa w najprostszy do odczytania sposób ujawnia się poprzez konsekwentne umieszczanie różnych typów

⁶ Planuję z zespołem badawczym przetłumaczyć i opublikować ten materiał w najbliższym czasie (J.L).

⁷ Na temat biografii K. Mołodowskiej zob. A. Braun, *Kadya Molodowsky*, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, vol. 333: *Writes in Yiddish*, ed. J. Sherman, A. Bruccoli Clark Layman Book, Detroit, New York, San Francisco, New Haven, Waterville, London, Munich 2007, s. 188–194; *Papirene brikn. Geklibene lider fun Kadie Molodowsky; Paper Bridges. Selected Poems of Kadya Molodowsky*, przeł. i oprac. K. Hallerstein, Detroit 1999, [tu]: *Introduction*; K. Hallerstein, *A Question of Tradition...*, s. 414–418.

żydowskich kobiet w centrum opisywanego świata. Mołodowska „zaludnia” swoją poezję i prozę portretami Żydówek. Są to między innymi dziewczynki z ubogich rodzin, które przytłoczone obowiązkami domowymi szukają ucieczki w marzeniach (jak w przypadku bohaterki słynnego wiersza *Olke mit der blojer parasolke* (Olka i jej niebieska parasolka⁸), ubogie panny czekające na swoją partię, dla których „sprowadza Matka Rebeka wielbłądy objuczone białym płótnem”⁹, aby nie musiały się wstydzić cerowanej bielizny, prostytutki sprzedawane na godziny „jak chleb na funty”¹⁰, którym pramatka Sara niesie miód dla wymęczonych ust¹¹, młode matki, które mają już:

Dzieci puciołowate w białych kołyskach
i pieszczotliwie schylają się do nich
z cichym matczynym obliczem,
z pełnymi piersiami nagimi –
bo:
odeszło dziewczęce życie¹².

Ale pojawiają się również kobiety niemogące doczekać się dzieci, które mają:

chude ręce od tęsknoty
za tym drobnym ciałkiem delikatnym
i za bujaniem kołyski¹³.

Mołodowska odważnie mówi też o kobietach, które usuwają ciężę – owoc wiosennego wrzenia krwi, które najpierw:

kładą się jak chore owce
przy studniach – aby ukoić swe ciało.

Później ciągną

ku białym stołom szpitalnym
cichym krokiem przybywają
z uśmiechem dla nienarodzonego dziecka¹⁴.

⁸ Zob. K. Mołodowska, *Olke mit der blojer parasolke* (Olka i jej niebieska parasolka), [w:] tejeż, *Marcepanes. Majslech un lider* (Marcepany. Bajki i wiersze), New York 1970, s. 15–19.

⁹ K. Mołodowska, *Frojen-lider VI* (Liryki kobiece VI), [w:] tejeż, *Cheszwendike necht* (Noce miesiąca Chaszwan), Wilno 1927, s. 16.

¹⁰ K. Mołodowska, *Komunarn-want* (Ściana Komunardów), [w:] tejeż, *Dzike gas* (Ulica Dzika), Warszawa 1936, s. 87.

¹¹ K. Mołodowska, *Frojen lider VI...*, s. 16.

¹² K. Mołodowska, *Otwock VII*, [w:] tejeż, *Cheszwendike...*, s. 40.

¹³ K. Mołodowska, *Frojen-lider VI...*, s. 16.

¹⁴ Tamże, s. 18.

Co łączy te bohaterki? Dwie kategorie ściśle powiązane ze sobą: po pierwsze – klasa społeczna – w zdecydowanej większości są to kobiety ubogie, niewykształcone, po drugie – zapracowanie, ich ciała są naznaczone ciężką pracą, bo:

Kobiety dźwigają koszyki z chlebem i kartoflami,
i dzieci ssące przy piersiach¹⁵.

Kobiety zamożne, z klasy średniej, których symbolem w poezji Mołodowskiej jest jedwab i delikatne trzewiki skonstrastowane z występującymi w jej wierszach drewniakami (ubrania są tu istotnymi kodami i znakami społeczno-kulturowymi), programowo nie stają się osią jej utworów, bo należą do świata pozorów i sztuczności, którego symbolem są manekiny:

Manekiny w czerwieni, czerni i żółci,
uśmiechy pofarbowanych warg przyobleczone na zawsze.
Ja, która u mego progu oczekuję zawsze głodu,
Nienawidzę was, jak waszych żyjących prototypów¹⁶.

Utworem deklaracyjnie opowiadającym się za tym określonym typem bohaterki – ubogiej, ale aktywnej i pracującej kobiety – jest rozbudowany poemat *Frejdke* wydany w 1935 r. w formie książkowej przez wydawnictwo Literarisze Bleter. Centralną postacią jest tu sprzedawczyni jajek o imieniu Frejdke (w tłumaczeniu używam imienia Felka), bo – jak pisze Mołodowska – „Lermontow szepcze mi do ucha: na targu między koszykami siedzi twoja Tamara”¹⁷. Zderzenie lermontowskiej Tamary – córki księżęcej, romantycznej bohaterki z poematu *Szatan* – z żydowską przekupką Frejdką jest swoistym manifestem Mołodowskiej.

Przyjrzyjmy się fragmentowi z Lermontowa opisującemu Tamarę:

Tamara bierze do swej ręki
Bęben i wznosząc go nad skronie,
Z jednej ku drugiej kręcąc stronie,
To nagle lżej od ptaka leci,
To znów się wstrzyma i zaczeka....
A rzęsy długie ma powieka,
Rosą wilgotną wzrok się świeci;
To na dół spuści czarne oczy,
To mrugnie brewką na swą družkę
I po kobiercu ślizga, toczy
Pięknie rzeźbioną, boską nóżkę.
Radości pełna się uśmiecha:
Dziecięca w oczach lśni uciecha.

¹⁵ K. Mołodowska, *Oreme wajber III* (Ubogie kobiety III), [w:] tejsze, *Cheszwendike...*, s. 92.

¹⁶ K. Mołodowska, *Manekenen* (Manekiny), [w:] tejsze, *Dzike gas...*, s. 41.

¹⁷ K. Mołodowska, *Frejdke I*, [w:] tejsze, *Frejdke*, Warszawa 1936 (wyd. II), s. 6.

Z uśmiechem jasnym tego lica;
Jak życie, młodość wesołego,
Ledwo się zrówna gra księżycy,
W strudze ruchomej błyszczącego.

A oto początek poematu Mołodowskiej, opisujący postać tytułową:

Felka moja bohaterka,
z rozczochraną głową i spiesznym krokiem,
rozsypują się po ulicy
niezliczone,
niedbałe,
setki, tysiące tysięcy kroków.

Felka moja bohaterka,
mogłaby być odważnym marynarzem
i sterować statkiem,
być kapitanem,
tak donośny głos ma.

Mogłaby trzymać w dłoni lunetę
i szukać na nieboskłonie
nowej planety.
Tak błyszczące oczy ma.

Mogłaby być budowniczym kraju,
wymierzać pola,
kłaść tory.
Tak silne ręce ma.

Handluje jajkami,
Felka moja bohaterka,
widzę jej dni, jej godziny,
znam jej tobołki,
powiązane sznurkiem
i gotowe do wędrówki,
lniane tobołki – żółte, zielone i niebieskie. [...]

Jej drogom nieraz
ulica daje wezwanie:
już szósta!
Felka, kosz w ręce,
jej praca, jej chleb, jej profesja.
Miedziane grosiki,
miedziane nieszczęście,
skrywają gdzieś w sobie.

Spieszy się po nie
przez góry i doliny,
jak porwane żagle,
trzepoczą zmęczeniem
fałdy spódnicy¹⁸.

Mołodowska programowo solidaryzuje się z kobietami jak jej Frejdka, pisząc o nich – używając jej metafory – buduje między nimi a sobą papierowe mosty – wierze. Metafora twórczości jako papierowego mostu pojawia się pierwszy raz w tomie *Dzike gas* w wierszu *Majn papirene brik*, w którym bohaterka spotyka na nim starszą kobietę skarżącą się na brak butów i trudy codziennego życia. Po tym papierowym moście „wchodzi” ona niejako z całą swoją biedą do poezji Mołodowskiej:

Dziś przeszła mój papierowy most
(Ten, który wiedzie mnie wprost do szczęścia)
Starsza kobieta (sześćdziesiąt lat na pewno skończone),
Stopami doświadczonymi, bosymi.

Spotkałyśmy się, pozostałyśmy tam chwilę stojąc.
Po prostu nie miałam jak przejść,
A ona jakby do mnie i do siebie mówiła,
O chlebie, o drewnie na opał, o butach.

Mój papierowy most, zbudowałam go,
Gdy nie tylko niebo, ale moje oko zbłąkitniało,
A słońca złoty krąg się ukazał
I jego jedyna droga wprost do mych stóp.

Zadumałam się nad mieszkaniem i łóżkiem,
Złotymi dniami, gwieździstymi nocami,
Zadumałam się nad człowiekiem i koroną,
Wiosną zieloną, brązem lata.

Zadumałam się nad drogą i listem,
Falistym morzem, jaśniejącym statkiem.
Zadumałam się nad śpiewem pociągów,
Nad marynarzami w błękicie, któż ich zna?

Ale nie pomyślałam o butach dla tej starszej kobiety,
Stałyśmy więc dzisiaj tutaj, rozmawiając,
Ona o butach, że kości jej przemarzają,
A ja zwyczajnie, nie wiedziałam, co ze sobą począć¹⁹.

¹⁸ Tamże, s. 5–6.

¹⁹ K. Mołodowska, *Majn papirene brik* (Mój papierowy most), [w]: tejże, *Dzike gas...*, s. 43–44.

W tekście tym skontrastowane zostają tradycyjnie „poetyckie” tematy z prozaicznością butów, bez których odmrażają się stopy. Poetka pisze, że ta strudzona kobieta po prostu zastawiła jej drogę na papierowym moście – nie można było jej (p)ominąć. Nie ma dla niej butów, to co może zrobić, to napisać o niej wiersz. Symbolika papierowego mostu ma w kulturze żydowskiej długą tradycję i wiąże się z wyobrażeniami eschatologicznymi, zgodnie z którymi po przyjsciu Mesjasza pojawi się droga do świata wiecznej szczęśliwości – Olam Haba. Będzie ona wiodła przez rzekę Sambation, nad którą ukażą się dwa mosty – papierowy, którym przeprowadzeni zostaną do raju sprawiedliwi, i żelazny, który będzie wiodł na zatracenie. Ludzie, którzy przywykli w życiu doczesnym dochodzić do swych celów na drodze fizycznej siły, walki, przemocy – szybko dostaną się na most żelazny, sprawiedliwi – których źródłem siły była Tora, ufnie wejdą na papierowy most, narażając się na drwiny tych, którzy jako pierwsi sforsowali most żelazny. Przewaga żelaza nad papierem okaże się jednak złudna – most żelazny załamie się, i w otchłań wpadną ci, którzy go wybrali²⁰. Mołodowska posłużyła się zatem midraszową metaforą, aby opowiedzieć się za poezją zaangażowaną w problemy społeczne. W jej ujęciu papierowy most to już nie dziedzictwo pism judaizmu, ale własna twórczość literacka będąca osobistą ścieżką ku lepszemu światu i ku nieśmiertelności, pojmowanej jako dzieła, które pozostają po twórcy. Jej droga (ucieczka?) do tego poetyckiego Olam Haba poprzez wiersze nie oznacza luksusu pozostawiania w kręgu introspekcji, estetyzacji, czy filozoficznej refleksji, bo „zwykle”, codzienne ludzkie cierpienie ogranicza dostęp do poetyckich „papierowych mostów”²¹.

Wrażliwość na problemy społeczne nie pomaga twórczyni uniknąć poczucia wyobcowania z grona swych bohaterek, a jednocześnie sąsiadek. Ona – poetka i mełamedka²² (tak określa siebie Mołodowska w korespondencji z okresu międzywojennego, kiedy zarabiała głównie jako prywatna nauczycielka), nie jest traktowana jako jedna z tych, o których pisze. Dlatego w kluczowym dla jej drugiego tomu poezji wierszu *Dzike gas* podkreśla swoją alienację:

²⁰ Por. L. Furman, L.R. Feierstein, *The Paper Bridge: Jewish Responses to Destruction*, „European Judaism” 2007, vol. 40, nr 1, Spring, s. 48–49.

²¹ Mołodowska wraca do motywu papierowego mostu również w późniejszej twórczości, w tomie *Der melech Dawid alejn iz geblibn* (Król Dawid pozostał sam) wydanym w Nowym Jorku tuż po wojnie w 1946 r. zamieściła część zatytułowaną *Papirene brik*, w której pierwszy utwór *A lid cu der papirener brik* (Do papierowego mostu), powstały w 1942 r., wyrażał ogromną tęsknotę i troskę o żydowski świat w Europie. Wprowadzał on metaforę papierowego mostu w sposób odwrotny do midraszowej tradycji, tutaj osoba mówiąca w wierszu chce porzucić bezpieczny, racjonalnie rzecz ujmując – lepszy – świat i przejść papierowym mostem do tych, którzy są w zagrożeniu, do bliskich jej ludzi; na temat motywu Zagłady w poezji Mołodowskiej zob. K. Hellerstein, *A Question...*, s. 323–347.

²² Mełamed – nauczyciel w chederze religijnej szkole żydowskiej; stosowana przez Mołodowską forma żeńska jest rzadko używana, zawód mełameda bowiem był jednoznacznie postrzegany jako męski.

I ja – wytykają mnie palcem:
 „O to ta, piewczyni,
 do czorta z jej matką,
 włóczy się tu
 i nasze nieszczęście obraca w rymy.
 Przeszłaby się z nami po ulicy i zobaczyła -
 zakatowano dwudziestolatka
 na Dzikiej numer 10”.
 I nie mam co odpowiedzieć,
 wiem –
 nie jestem z ludzi „prima sort”.
 Choć w moim oku staje potok łez,
 jestem zakochana w życiu, jak suka²³.

Mołodowska podczas warszawskiego okresu twórczości cały czas zмага się z własną identyfikacją jako poetki, czasem nazywa się badchenem²⁴, oszustem, a nieraz kreuje jako nowe wcielenie zogerki²⁵. Wydaje się, że ma to ścisły związek właśnie z profilem społecznym postaci, które upodmiotawia w swej twórczości. Stereotypowy obraz poetki jest obcy dla świata ulicy Dzikiej, wokół której krąży wczesna twórczość Mołodowskiej, sytuje się on zdecydowanie po stronie znienawidzonego przez nią świata manekinów.

Dlatego w jednym z wierszy powie:

Wiersz, i jeszcze jeden wiersz, i jeszcze, i znowu,
 jestem zmęczona moimi i cudzymi wierszami.
 [...] łzy nie są perłami,
 jak do dziś piszą poeci,
 ale plamami w brudnych łózkach²⁶.

Mołodowska definiuje zatem swoją poezję w kategoriach aktywizmu, działania, zaangażowania, choć jednocześnie nie unika liryki osobistej i nie popada w tendencyjność czy propagandowość. W jednym z wierszy określa swoją poezję jako marsz podartych butów.

Nie piszę wiersza. Próbuję
 znaleźć słowo dla mej krwi,
 która skowycze w moim ciele.
 Dla czobotów dwóch – moich butów –
 stojących przy mnie obok łóżka,
 gotowych bez namysłu,

²³ K. Mołodowska, *Dzike gas* (Ulica Dzika), [w:] tejże, *Dzike gas...*, s. 5–6.

²⁴ Badchen – żartowniś, którego zadaniem jest ożywianie zabawy w czasie wesela.

²⁵ Zogerka – kobieta prowadząca w modlitwie Żydówki zgromadzone na babińcu.

²⁶ K. Mołodowska, *Nest (Gniazdo)*, [w:] tejże, *Dzike gas...*, s. 7.

wyść na ulicę, [...]

nieść ze sobą,

marsz podartych butów.

Ten marsz przenika mnie

i na kartkę białego papieru

przelewa się ciemną kreską²⁷.

Takie pojmowanie siebie jako poetki oraz misji literatury, definiowanej w kategoriach dalekich od przypisywanego stereotypowo twórczości kobiecej sentymentalizmu – niewątpliwie wpłynęło na to, że Mołodowska zabrała głos w prasowej polemice w 1927 r. dotyczącej kobiecej poezji jidysz. Dyskusję wywołało opublikowanie wspomnianej już przez mnie antologii *Jidisze dichterins* pod redakcją Kormana. Mejlech Rawicz²⁸ w bardzo mizoginicznym artykule *Mejdlech, frojen, wajber – jidisze dichterins*²⁹ stwierdzał, że wśród twórczości żydowskich kobiet nie znajduje on dzieła, jedynie „lider un lidlech un lidelech”³⁰ (wiersze, wierszyki, wierszátka), co więcej, wyrażał przekonanie, że „minie dziewięć miesięcy i dziewięć razy dziewięć miesięcy, a z kobiety, przed którą wszyscy padną na kolana, żydowska poezja nie narodzi się”³¹. Rawicz umieszcza aspekt stereotypowego postrzegania kobiecej kreatywności w kategoriach biologiczności, rozrodczości, w kontekście też stereotypowej męskiej rycerskości, którego symbolem jest padnięcie na kolana przed oczekiwaną, ale niemożliwą wielką poetką³². Wcześniej wyraźnie o tym pisze: „W myślach z przesadną rycerskością, na kolanach całuje się ręce tych poetek, z zamkniętymi oczyma i wyjątkowym uśmiechem szczęścia na ustach, myśli się: Bądź ty, bądź tym aniołem w domu naszej literatury, [...] bądź tą, na którą czekamy”³³. Oczywiście jest, że diagnoza Rawicza o niemożności pojawienia się prawdziwego dzieła stworzonego przez żydowską poetkę, ściśle wiąże się z definiowaniem przez niego samej kobiecości poprzez wyimaginowane męskie ideały, ta wydumana heroina, łącząca cechy matki, świętej i lubieżnicy (Rawicz denerwuje się bardzo

²⁷ K. Mołodowska, *Marsz*, [w:] tejże, *Dzike gas...*, s. 10–11.

²⁸ Mejlech Rawicz (1893–1976) – właśc. Zechajre-Chone Berger, poeta, krytyk, pozostający pod wpływem tzw. neoromantycznej szkoły galicyjskiej w literaturze jidysz, starał się o odrodzenie literatury jidysz na tym terenie; związany z grupą Chaliastre; w latach 1924–1934 pełnił funkcję sekretarza Związku Pisarzy i Dziennikarzy Żydowskich, w latach 30. wyemigrował z Polski, osiadł w Montrealu, gdzie napisał znaczące dla historii literatury jidysz dwutomowe dzieło *Majn leksikon* (Mój leksykon, 1945–1947), zawierające portrety pisarzy żydowskich.

²⁹ Mejlech Rawicz, *Mejdlech, frojen, wajber – jidisze dichterins* (Panny, kobiety, żony – żydowskie poetki), „Literarisze Bleter” nr 21, 27 V 1927 r., s. 395–396.

³⁰ Tamże, s. 395.

³¹ Tamże, s. 396.

³² O tej dyskusji i szerzej o problemie twórczości kobiet w krytyce literackiej jidysz zob. K. Szymaniak, *Dwie rewolucje. Kobiety i kobiecość w krytyce literackiej jidysz*, [w:] *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. J. Lisek, Wrocław 2010, s. 403–447.

³³ Tamże, s. 395.

na *cnijes*, tj. skromność poetek żydowskich), nie może przemówić głosem realnych twórczyń. Poza tym, oczywiście, koncepcja tzw. dzieła stawianego w opozycji do wierszyków kobiet wynika u Rawicza z androcentrycznego definiowania i wartościowania literatury, dzieło mogłoby wyjść spod ręki kobiety, kiedy wyrzekłoby się swej immanentnej kobiecości, stałoby się uniwersalne, czyli męskie.

Mołodowska ostro zareagowała na pełen ironii i protekcjonalizmu tekst Rawicza, również ironicznie tytułując swój artykuł *Mejdlech, frojen, wajber un... nowi*³⁴ (Panny, kobiety, żony i... prorok), tym samym nawiązując do diagnozy Rawicza o tym, że wielka poetka nie pojawi się. Najbardziej jednak skrytykowała fakt, że Rawicz napisał zbiorową recenzję twórczości siedemdziesięciu kobiet, których utwory zostały zamieszczone w antologii Kormana, nie odwołując się do żadnego konkretnego nazwiska czy utworu. Mołodowska była bardzo przeciwna kolektywnemu traktowaniu poetek, wyłączeniu niejako ich twórczości z ogólnej kategorii poezji i zamykaniu w granicach *frojen-winkl* (kobiecego kącika). Wyrażała to również w swojej korespondencji z Ezrą Kormanem (z którym zresztą w późniejszym okresie bardzo się przyjaźniła), wyraźnie nie pochwalając idei wydania osobnej antologii poetek, a już szczególnie irytując się na pomysł zamieszczenia w niej zdjęć³⁵. Działo się tak, ponieważ była przeciwna gettoizacji twórczości kobiet, innym kryteriom oceny ich twórczości. Takim czynnikiem była na przykład uroda autorki. Stanowiło to problem wcale niewyimaginowany, o czym pisze w 1929 r. Jisroel Sztern³⁶ w recenzji antologii *Jidisze dichternis*. Przytacza rozmowę ze swoim sąsiadem, który miał zastać go nad tomem Kormana:

- Co tu robisz, he? Siedzisz tak późno w nocy i patrzysz na ludziki?
- Kartkując książkę byłem tak zagłębiany w myślach, że nie usłyszałem, gdy mój sąsiad wszedł.
- Ach! Kto to jest? Jaka ona piękna! Popatrz tylko na oczy. I taką słodką twarzyczkę ma. Kto to jest?
- To jest poetka jidysz. Rikuda Potasz-Fuks.
- Mój przyjaciel-mężczyzna chwyta szybko książkę i przerzuca ją w tę i we w tę, przeglądając wszystkie fotografie [...]³⁷.

„Słodka twarzyczka” albo jej brak mogły być zatem istotniejsze niż jakość samej poezji. Mejdlech Rawicz, zdając sobie sprawę ze znaczenia tego kryterium, nieco

³⁴ K. Mołodowska, *Mejdlech, frojen, wajber un... nowi* (Panny, kobiety, żony i... prorok), „Literarische Bleter” 1927, nr 22, s. 416.

³⁵ List Kadii Mołodowskiej do Ezry Karmana, Warszawa 6 września 1927, YIVO Archive.

³⁶ Jisroel Sztern (1894–1942) – poeta, dziennikarz współpracujący w okresie międzywojennym z modernistycznym kręgiem jidyszowej Warszawy, ale jednocześnie utrzymujący kontakty z środowiskiem chasydzkim, wcześniej był związany z ruchem musar i pobierał nauki w litewskich jesziwach.

³⁷ I. Szejn, E. Korman, *Jidisze dichternis. Antologie*, „Jidisze Welt” 1929, I, s. 51.

ironicznie doradzał w korespondencji z Kormanem, aby przede wszystkim zamieścić zdjęcia poetek³⁸.

Niechęć do odrębnego traktowania poezji kobiecej nie oznacza jednak, podkreślam, że Mołodowska chciała uciec od aspektu kobiecości w literaturze, co czasami próbowano jej zarzucać³⁹. Wiersz będący literackim autoportretem zaczęła od słów: „Jestem kobietą”. Chciałabym przytoczyć ten niedługi utwór w całości, ponieważ zawiera wiele ważnych wątków rozwijanych w innych tekstach poruszających problemy żydowskiej tożsamości kobiecej:

Jestem kobietą
i jak księżyc uśmiecham się często,
bez powodu.
Wszystko łączy się ze wszystkim w mym myśleniu,
gdy moje oczy są otwarte,
a jeszcze bardziej,
kiedy są zamknięte.
Ręce moje przywykły
krzyżować się wątko nad mą głową.
W moich rękach spoczywa ból,
bez przyczyny.
Usta me choć niemalowane
są całkiem czerwone,
bo twarz moja jest gorąca
i często, coraz częściej skrzywiona,
zapewne od grzechu.
Nocą pragnę nagle
dla żartu zakpić z mego losu,
nadchodzi ciemność,
kłania się w pas,
śmieję się ciemności w twarz
do późnej nocy⁴⁰.

Nie będę omawiać wszystkich tropów interpretacyjnych tego wiersza. Chciałam jednak zwrócić uwagę na podkreślenie żeńskiej specyfiki oglądu rzeczywistości, w którym poszczególne sfery życia bardzo mocno przenikają się: „Wszystko łączy się ze wszystkim w mym myśleniu”, poza tym bardzo istotny jest tutaj gest unoszenia rąk nad głowę. Bez znajomości kontekstu twórczości Mołodowskiej motyw ten może pozostać nieczytelny, natomiast w świetle innych wierszy widzimy, że jest to jeden ze znaków więzi z wcześniejszymi pokoleniami kobiet żydowskich, jeden z elementów dziedzictwa przekazywanego przez matkę córce. Dziedzictwa,

³⁸ List Mejlecha Rawicza do Ezry Kormana 5 listopada 1926 r., YIVO Archive, kolekcja Ezra Korman 457, box 1.

³⁹ Por. A. Braun, *Kadya Mołodowsky...*, s. 194.

⁴⁰ K. Mołodowska, *Ojtoportret* (Autoportret), [w:] *tejże, Dzike gas...*, s. 47.

od którego nowoczesna kobieta przemawiająca w poezji Mołodowskiej chce się czasem uwolnić, ale ono bezwiednie wraca, tkwiąc w na tyle głębokich pokładach osobowości, że nie można nimi zarządzać wolą. Co oznacza zatem ten gest uniesienia rąk? W *Pieśniach kobiecych* pojawia się on dwukrotnie w kontekście modlitwy odmawianej przez matkę:

Jak moja matka przy błogosławieństwie świec
podniosę ręce ku głowie,
ale palce me zastygną –
dziesięć odliczonych grzechów⁴¹.

I w innym miejscu:

zarzucam ręce ponad głowę
a moje wargi wypowiadają cicho prostą
modlitwę do Boga,
i nadchodzą łzy, jak skąpy jednokroplisty deszcz⁴².

Ten drugi fragment poprzedzony jest obrazem rąk matki „cnotliwie okrytych rękawami” i przywołaniem dźwięku jej modlitwy wieczornej Hamapl⁴³. Pierwszy natomiast, w którym ręce uniesione w geście błogosławieństwa zastygają i stają się przypomnieniem, rozrachunkiem popełnionych grzechów, wprowadza nas w podejmowany przez Mołodowską wątek poczucia winy wobec przodkiń, które przez wieki strzegły fundamentów kobiecej żydowskości, rozumianej w dużej mierze w kategoriach dotrzymywania szeroko rozumianej koszerności⁴⁴ (koszerności domu, jedzenia, ale przede wszystkim ciała)⁴⁵.

Kobiety z naszej rodziny przybędą
Do mnie nocą, we śnie i powiedzą:
Przez pokolenia cnotliwie zachowałyśmy czystość naszej krwi,
I tobie przekazałyśmy ją jak wino strzeżone
W koszernych piwnicach naszych serc⁴⁶.

Nowoczesna kobieta przemawiająca w wierszach Mołodowskiej czuje się wybrakowanym ogniwem tej kobiecej genealogii. Fragment o palcach uniesionych rąk

⁴¹ K. Mołodowska, *Frojen-lider II...*, s. 12.

⁴² K. Mołodowska, *Frojen-lider VIII...*, s. 19.

⁴³ Hamapl – codzienna modlitwa odmawiana przed snem.

⁴⁴ Koszerny – zgodny z przepisami religijnymi.

⁴⁵ Zob. K. Hellerstein, “A Word for my Blood”: A Reading of Kadya Molodowsky’s *Froyen-lider* (Vilna, 1927), *AJS Review* 1988, 13, 1–2, s. 47–79.

⁴⁶ K. Mołodowska, *Frojen-lider I...*, s. 11.

jako dziesięć odliczonych grzechów pochodzi z utworu, który w pierwszych wersach skierowany jest do mężczyzny:

Przyjdę do tego,
który jako pierwszy dał mi kobiecą rozkosz, i powiem:
Mężczyzno,
jeszcze jednemu powierzyłam moje ciche spojrzenie
i nocą głowę obok niego kładłam⁴⁷.

Bohaterka poezji Mołodowskiej opuściła koszerne łóżka swych przodkiń – symbol czystości pożycia małżeńskiego wiążący się z zasadami nida⁴⁸, na rzecz łózek mężczyzn, w objęciach których znajduje rozkosz, spełnienie cielesne, ale jednocześnie poczucie winy i potępienia. Dlatego w tym samym tekście powie:

A kiedy mężczyzna chwyci mnie za warkocz,
uagną się nogi pode mną
i pozostaną na progu, niczym skamielina z Sodomy⁴⁹.

Odniesienie do Sodomy, która została zniszczona na skutek rozpusty cielesnej, a także aluzja do skamieniałej żony Lota, która nie umiała opuścić miasta bez oglądania się wstecz, diagnozuje niejako sytuację kobiety żydowskiej – uczestniczki rewolucji obyczajowej, przedstawicielki pokolenia zrywającego z pielęgnowanym od wieków modelem życia, ale jednocześnie stale przeglądającej się w jego lustrze. Pozostaje ona na progu dwóch światów, w żadnym z nich nie znajdując dla siebie miejsca. Mołodowska kontynuuje motyw zderzenia religijności matek i babek ze światem cielesnych namiętności w utworze z cyklu *Obgeszite bleter* (Odrzucone kartki), w którym kobiecy podmiot mówiący pochyla się nad starym sidurem⁵⁰ zawierającym jidyszowe modlitwy Żydówek – tchines⁵¹. Rozpoznaje miejsca szczególnie ulubione przez wcześniejsze użytkowniczki modlitewnika, w których kartki są bardziej zużyte, fragmenty tekstu wyblakłe.

Ciche łzy tam spadały
czyniąc kartki miękkimi,
jak mięknie serce przy tchines [...] ⁵²

⁴⁷ K. Mołodowska, *Frojen-lider II...*, s.12.

⁴⁸ Nida – kobieta, która ze względu na menstruację jest nieczysta i musi zanurzyć się w mykwie, aby ponownie podjąć współżycie ze swoim mężem.

⁴⁹ K. Mołodowska, *Frojen-lider II...*, s.12.

⁵⁰ Sidur – modlitewnik.

⁵¹ Zob. Ch. Weissler, *Voices of the Matriarchs. Listening to the Prayers of Early Modern Jewish Women*, Boston 1998 i *The Merit of Our Mothers. A Bilingual Anthology of Jewish Women's Prayers*, przeł. T. Guren Klirs, I. Cohen Seavan, G. Schweid Fishman, Cincinnati 1992.

⁵² K. Mołodowska, *Opgeszite bleter II* (Odrzucone kartki II), [w:] *tejże, Cheszwendike...*, s. 21.

W pewnym momencie padają w wierszu pytania:

I kto teraz będzie ten sidur pobożnie
pod pachą nosił?
Kto będzie jego pożółkłe kartki przerzucał?⁵³

Dla niej ten przedmiot jest zrozumiały i bliski, ale nie może go już używać, jak czyniły to jego wcześniejsze właścicielki. Jest częścią jej świata, ale jednocześnie stracił swą tradycyjną funkcję, dlatego kobieta umieszcza go w nowym – erotycznym kontekście i zastanawia się:

Może powinnam go położyć pośrodku mojego
zielono nakrytego stołu,
i gdy posucha spadnie na me serce
przyłgnę płonącymi wargami do siduru⁵⁴.

Ten dialog z dziedzictwem matek, babek i pramatek jest fundamentalnym elementem wczesnej twórczości Mołodowskiej. Prowadzi on do diagnozy o słabości i zagubieniu pokolenia rozdartego między tradycją a nowoczesnością. Znajduje to również odzwierciedlenie w jej języku poetyckim, w którym z jednej strony odwołuje się często do pojęć ze świata religii i tradycji żydowskiej (np. stosowanie tradycyjnych nazw miesięcy żydowskich, co implikuje rytm czasu uporządkowanego wedle świąt, odwoływanie się do kontekstu midraszy – np. omawiany tu już papierowy most, czy tradycyjnych ról – jak wspomniana zogerka, a także częste wprowadzanie postaci biblijnych, np. matryjarchiń, Eliasza⁵⁵ czy Jeremiasza⁵⁶), z drugiej jednak zderza je z ideami i obrazami poetyckimi głęboko zanurzonymi w świecie przewrotów społecznych, obyczajowych i cywilizacyjnych, który częstokroć degradował, dezintegrował ten tradycyjny porządek. Potwierdzeniem tej dwoistości jest również słownictwo – stosunkowo liczne jak na poezję jidysz kobiet hebraizmy oraz funkcjonowanie obok siebie np. nazw modlitw (np. Hamapl, Nile) ze Ścianą Komunardów, „telegraf-słup” (słupem telegraficznym)⁵⁷, „krach fun funt” (spadkiem funta)⁵⁸, Charlie Chaplinem⁵⁹, „Czako” (statkiem, na którym z przyczyn politycznych deportowano emigrantów z Argentyny, a żaden kraj nie chciał ich przyjąć)⁶⁰.

Temu rozdarciu między światem wartości wyniesionych z religijnego domu żydowskiego a nowym modelem zsekularyzowanego życia towarzyszy we wczesnej

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Zob. K. Mołodowska, *Obgeszite bleter (X)*, [w:] tejsze, *Cheswendike...*, s. 31.

⁵⁶ Zob. K. Mołodowska, *Jirmiohu* (Jeremiasz), [w:] tejsze, *Dzike gas...*, s. 82–86.

⁵⁷ K. Mołodowska, *A telegraf-słup* (Słup telegraficzny), [w:] tejsze, *Dzike gas...*, s. 29.

⁵⁸ K. Mołodowska, *Chronik* (Kronika), [w:] tejsze, *Dzike gas...*, s. 27.

⁵⁹ K. Mołodowska, *A gas in jor 1930* (Ulica w 1930 r.), [w:] tejsze, *Dzike gas...*, s. 33.

⁶⁰ K. Mołodowska, „Czako”, [w:] tejsze, *Dzike gas...*, s. 18–19.

poezji Mołodowskiej sprzeczność między stanem niedojrzałości, pozostawianiem wciąż w orbicie dziewczęcości a poczuciem doświadczenia, niemal znużenia na skutek chaotycznego życia. W jednym z wierszy pisze:

Noszę jasne skarpetki i dziewczęce lakierki,
ale ściga mnie już
początek wieku średniego kobiety⁶¹.

W innym kreuje się na wiecznego tułacza, który przemierza wiele miast, nigdzie nie znajdując swego miejsca:

Nie wiem już, jak zwielokrotnione jest me ciało,
Każdego roku nowy krąg we mnie jak w drzewie,
Jestem dziewczyną wędrowcem,
Serce me wyćwiczone w tęsknocie⁶².

Oddalenie się od rodzinnego domu – w sensie fizycznym i mentalnym – rodzi poczucie bezdomności. Poetka często eksponuje poczucie bezsilności, braku sensu, znużenia i wyobcowania:

Kiedy zimno mi o świcie
i wstydę się z zzieleniałą twarzą wyjść na miasto,
bo czujne oko na drodze
może dostrzec moją samotność
i jawnym się stanie wymiar mego cierpienia,
wtedy całą tę odrobiną krwi we mnie wiem,
że moja mama nie żyje
i nie ma już jej ciepłego łóżka
gotowego utulić moje próżne życie⁶³.

Zastanawia się nad tym, czy wobec próżnego życia, pełnego samotności i cierpienia, które prowadzi, nie powinna stać się macewą na grobie matki, co można interpretować jako symbol uśmiercenia dziedzictwa matki w córce. Córka miała być częścią, ale jednocześnie strażniczką mogiły matki, świadczyć o jej śmierci strzegąc jednocześnie pamięci o niej:

Może powinnam przejechać obok domu,
nie zatrzymać powozu,
ale puścić się ku cmentarzowi
i tam przy cichym kopczyku ziemi

⁶¹ K. Mołodowska, *S'iz hajnt a sztiler tog* (Cichy dzień jest dzisiaj), [w:] tejże, *Cheszwendike...*, s. 62.

⁶² K. Mołodowska, *Otwock (VI)*, [w:] tejże, *Cheszwendike...*, s. 39.

⁶³ K. Mołodowska, *A macejwe* (Macewa), [w:] tejże, *Cheszwendike...*, s. 76.

z siebie samej postawić macewę?
 Moje usta cicho i boleśnie wykrzywią się:
 „Mamusi, moja mamusi”⁶⁴.

Pomostem między światem matki i córki okazuje się poezja – papierowe mosty, w nich uruchamiane jest ocalałe dziedzictwo języka jidysz. Jak je określa Mołodowska w jednym z wierszy – trochę chropowate, podobne do dudnienia chodaków⁶⁵, ale to jest – żeby użyć określenia poetki – „dziedzictwo gibkie”⁶⁶.

Poza tym równolegle do znużenia czy udręki życiem Mołodowska rozwija motyw heroizmu podejmowania codziennej walki w zderzeniu z rzeczywistością i życia na przekór sądowi o bezsensie trwania. Najlepszym manifestem tej determinacji trwania umotywowanej poczuciem wolnej woli i możliwości kształtowania własnego losu wbrew wszystkiemu, a także wyznaczania mu celów jest wiersz *Un doch* (*A przecież*), którym chciałabym zakończyć moje rozważania:

Moja skóra jest tak cienka,
 że jedna kula –
 maleńka stalowa pszczoła –
 Może mnie zabić,
 Może ciebie zabić,
 Może jego zabić –
 drodzy moi.

Moje serce jest tak małe,
 że cały mój płacz
 nie może się tam skryć,
 A jeśli jedna łza wystąpi z brzegu,
 Zatopi mnie,
 Zatopi ciebie,
 Zatopi jego –
 drodzy moi.

A moje życie jest tak ciężkie,
 że statki na morzu
 i pociągi na lądzie
 nie mogą mnie zawieźć tam –
 gdzie chcę,
 drodzy moi.

A przecież – – –
 W czyhaniu śmierci,
 tłumiąc płacz,

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Zob. K. Mołodowska, *In chodakes* (W chodakach), [w:] *tejze, In land fun majn gebejn*, New York 1937, s. 12.

⁶⁶ Zob. K. Mołodowska, *Jerusze...*, s. 82.

w katordze życia –
jestem naciągniętą strzałą
i moja wola kieruje ręką.

Która celuje tam,
gdzie idę
i dojdę,
moi drodzy⁶⁷.

We wczesnej twórczości Mołodowskiej bardzo istotne są jej próby definiowania, analizowania własnej tożsamości, szukanie odpowiedzi na pytanie, co oznacza bycie poetką, kobietą, jak kształtuje się więź generacyjna z przodkiniami oraz z dziedzictwem żydowskości. Odnajduje to odzwierciedlenie we wprowadzaniu często postaci kobiecych jako bohaterek wierszy i wielości kreacji kobiecej podmiotowości przemawiającej w licznych utworach w pierwszej osobie. Problem kobiecości uwikłany jest u Mołodowskiej w definiowanie znaczenia i typu własnej poezji oraz jej społecznego oddziaływania. Najkrócej rzecz ujmując, Mołodowska starała się nadać nowe oblicze tzw. kobiecej poezji, oddalając ją od stereotypowo przypisanego sentymentalizmu w stronę zaangażowania społecznego, szerokiego spektrum tematycznego, bogatych kontekstów kulturowych. Starała się opisać, nazwać model kobiecego heroizmu, odbiegający częstokroć od kształtowanych przez wieki na gruncie literatury wzorców postaw heroicznych identyfikowanych z męstwem.

Wszystkie tłumaczenia z języka jidysz – Joanna Lisek

“Papirene brik” (The Paper Bridge) – the poetry as the crossing of the identity boundaries in the early Kadia Molodowsky’s output

Abstract

This paper presents how woman’s subjectiveness is expressed in the early (pre-Second World War) Kadia Molodowsky’s poetry and how it influences the definition of a social role of the poetry and the voice of the poetess in the debate about the Yiddish women’s lyric. These problems are described with the connection to the Jewish religious tradition which was a very important background of Molodowsky’s poetry.

Key words: Yiddish poetry, women’s poetry, Kadia Molodowsky

Joanna Lisek

literaturoznawczyni, pracuje w Zakładzie Studiów Żydowskich Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się głównie poezją żydowską i działalnością kobiet na gruncie kultury jidysz. W 2005 r. wydała książkę *Jung Wilne – żydowska grupa artystyczna*. W 2010 roku ukazał się zredagowany przez nią tom *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, a w 2015 *Mykwa – rytuał i historia*.

e-mail: joanna.degler@gmail.com

⁶⁷ K. Mołodowska, *Un doch* (A przecież), [w:] tejsze, *In land...*

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Małgorzata Chrobak

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Po co komu taka uliczka i tramwaj donikąd?” „Miejsca palimpsestowe” w przewodnikach i spacerownikach miejskich dla dzieci

Palimpsest

Komentarza wymaga najpierw sposób rozumienia dwóch pojęć przywołanych w tytule: miejsce i palimpsest. Klasyczna eksplikacja terminu „palimpsest” obejmuje znaczenie literalne i metaforyczne. Pierwsze odsyła do tradycji rękopisów zapisywanych na pergaminie, z których starto lub zeszkrobano tekst wcześniejszy, nie całkiem go jednak zakrywając. W drugim palimpsest funkcjonuje jako synonim tekstu o polisemicznej konstrukcji. Przemieszane oraz poukrywane w nim warstwy, przezierające ślady, tropy i znaki zapraszają czytelnika do lektury dwóch lub kilku opowieści naraz¹. Należy przypomnieć, iż przenośne znaczenie pojęcia wykorzystał Gérard Genette w przełomowej pracy na temat relacji intertekstualnych. Francuski teoretyk, jak wiadomo, tworząc własną, oryginalną koncepcję hipertekstualności, sięgnął po palimpsestową metaforę, aby zdefiniować hipertekst, czyli tekst wywieziony poprzez naśladowanie lub przekształcenie (parodię, pastisz, szarżę, trawestację, falsyfikat) z innego, macierzystego tekstu².

W drugiej połowie XX wieku palimpsest awansował na gruncie humanistyki do rangi ważnej kategorii epistemologicznej. O pierwszorzędym znaczeniu tego pojęcia pisze Ryszard Nycz:

stało się ono jednym z kluczowych obrazowych modeli, pozwalających w sposób poglądowy scharakteryzować specyficzne cechy, które współcześni uznają za szczególnie reprezentatywne dla dzieła sztuki (literackiego, plastycznego, muzycznego), ludzkiej psychiki, dla semiotyczno-symbolicznego „wyposażenia” doświadczenia czasu (zwłaszcza historii oraz pamięci społecznej i jednostkowej) i prze-

¹ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 368.

² Szerzej o tym: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

strzeni (zwłaszcza organizowanych przez człowieka – np. miast) oraz w ogóle dla pojmowania kultury czy ludzkiego doświadczenia, tego, co pozaludzkie³.

Badacz zwraca uwagę na społeczno-kulturowy aspekt palimpsestu, który pozwala odczytywać miasto jako swoisty tekst kultury⁴. Kategoria ta w naturalny sposób rezonuje z drugim członem formuły zastosowanej w tytule, czyli z miejscem. W artykule przyjmuję bowiem za Yi-Fu Tuanem, reprezentantem kalifornijskiej szkoły geografii humanistycznej, rozróżnienie przestrzeni i miejsca. Badacz ten pojmuje miejsce antropologicznie, natomiast przestrzeń rozpatruje w kategoriach geograficzno-fizycznych. Jego zdaniem, miejsce w odróżnieniu od przestrzeni (abstrakcyjnej i bezosobowej) wpisane jest w realną topografię, a swój właściwy kształt uzyskuje dzięki człowiekowi, z którym wiąże się określona symbolika kulturowa i sfera wartości⁵. Propozycja Tuana koresponduje z kulturowym obrazem interakcji między dzieckiem – „człowiekiem domowym (wyrażenie Grzegorza Leszczyńskiego)⁶ a przestrzenią. Centrum świata najmłodszych stanowi dom, mieszkanie wraz z najbliższą okolicą: ogródkiem, podwórkiem, parkiem, uliczką i innymi „znaczącymi kątami”⁷. Wartość osobistą, intymną, opiekuńczą, duchową, tożsamościową zyskują te miejsca dzięki dziecku i osobom z kręgu najbliższych.

Formułę „miejsc palimpsestowych” zaczerpnęłam natomiast z książki Elżbiety Rybickiej, rozważającej pożytki płynące z praktycznego zastosowania instrumentów analizy tekstu literackiego wypracowanych przez geopoetykę. W przywoływanym tu ujęciu funkcjonuje ono przede wszystkim jako metafora przestrzenna, za pomocą której można opisywać obszary, obiekty i budynki, nazwy o niejednoznacznej, nieostrej tożsamości, tereny zmieszanych warstw kulturowych, cywilizacyjnych, materialnych, gdzie spod powierzchni wyglądają ślady „warstw głębszych”. Mam na myśli zapisy miejsc, których przeszłość została zatarta albo przemilczana, na przykład z powodów ideologicznych. I nie chodzi tylko o tragiczne ślady II wojny światowej, Holocaustu, czasów komunizmu. Ciekawią mnie, oprócz metropolii: Warszawy, Krakowa, Poznania – punkty na mapie rzadko eksplorowane przez twórców literatury dziecięcej, jak Szczecin, Łódź, Otwock i Szydłowiec⁸ z ich skomplikowaną

³ Por. R. Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 35.

⁴ Wizja miasta-tekstu zapisywanego przez kolejnych budowniczych, architektów, mieszkańców została szeroko opisana na gruncie socjologii kultury, antropologii miasta, literaturoznawstwa czy lingwistyki kulturowej. Zob. np. M. Golka, *Wielokulturowość miasta*, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 173.

⁵ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 19–31.

⁶ G. Leszczyński, *Homo domesticus*, [w:] tegoż, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006, s. 159.

⁷ Określenie Alicji Baluch. Zob. A. Baluch *Muminki – próba topoanalizy*, [w:] tejże, *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1998, s. 87.

⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 309.

historią, oprócz wizerunków miast również dzielnice, ulice, parki, budynki – efekty odbudowy, zniszczenia albo rewitalizacji.

Adaptując propozycję Rybickiej przekonana o potrzebie oraz poznawczej owocności sięgnięcia po narzędzia geopoetyki w analizie literatury dziecięco-młodzieżowej. Skłania ku temu obserwacja ożywienia wokół literatury faktu i dokumentu osobistego skierowanej pod ten adres czytelnicy, by posłużyć się przykładem autobiograficznego cyklu Joanny Papuzińskiej⁹. Trudno przeoczyć ponadto zjawisko renesansu gatunków użytkowych, takich jak przewodnik (turystyczny, krajoznawczy, spacerownik miejski). Nurt ten reprezentują: *Kraków i okolice* Ewy Stadtmüller, *Krakowski Rynek dla chłopców i dziewczynek* Michała Rusinka, *Warszawa. Spacer z Ciunkami* Pawła Beręsewicza, *Elizy Piotrowskiej Wrocław. Zwiedzaj z nami krasnalami* oraz *Jadę tramwajem i Poznań poznaję*, *Magdaleny Zarębskiej Jak Maciej Szpyrka z dziadkiem po Nikiszowcu wędrował* (z narracją w języku polskim i śląskiej gwarze) i wiele innych pominiętych w tym zestawieniu. Druga grupa obejmuje przewodniki tematyczne w rodzaju: *Kto to widział? Przewodnik dla dzieci po Łazienkach* Izabeli Koczkodaj, *Słony skarb. Przewodnik dla dzieci po Kopalni Soli w Wieliczce* Barbary Gawryluk, *Dla dzieci. Przewodnik po polskich sanktuariach* Elizy Piotrowskiej, ograniczając się do kilku pozycji. Osobną kategorię stanowią przestrzenne biografie Fryderyka Chopina, Henryka Wieniawskiego, Kornela Makuszyńskiego, opowieści o łódzkim dzieciństwie Juliana Tuwima¹⁰.

Omówienie wszystkich efektów cyrkulacji geografii w obrębie najnowszej książki i literatury wymagałoby osobnej refleksji. Wspomnę jedynie, że skutkuje ona emergencją książki obrazkowej w postaci „książek-map” Aleksandry i Daniela Mizielińskich (znakomity cykl *Mapy. Obrazkowa podróż po łąkach, morzach i kulturach świata* oraz *Mapownik, czyli praktyczny kurs mazania po mapach*) czy *Jestem miasto*. Warszawa Marianny Oklejak.

Problematyka artykułu obejmuje specyfikę bedekera i spacerownika miejskiego dla młodszych odbiorców jako formy pośredniej między tekstem użytkowym a literackim. Głównym jednak przedmiotem obserwacji będą sposoby przedstawiania „miejsz palimpsestowych” w wybranych zbeletryzowanych przewodnikach miejskich z ostatnich lat.

⁹ Składają się na nią *Darowane kreski* (2001) oraz utwory w ramach serii *Wojny Dorosłych – Historie Dzieci: Asiunia* (2011), *Mój tato szczęściarz* (2013), *Krasnale i olbrzymy* (2015).

¹⁰ Do ciekawszych należą: *Fryderyk Chopin i jego świat* Elizy Piotrowskiej (2010), *Rany Julek! O tym, jak Julian Tuwim został poetą* Agnieszki Frączek (2013), *Pasażer nie z tej ziemi. Podróż z Kornelem Makuszyńskim* Kaliny Jerzykowskiej (2014), *W podróży ze skrzypcami. Opowieść o Henryku Wieniawskim* Anny Czerwińskiej-Rydel (2014). Na uwagę zasługuje szczególnie cykl Trylogia Gdańska autorstwa ostatniej z wymienionych autorek, na którą składają się biografie słynnych gdańszczan: Jana Heweliusza, Artura Schopenhauera, Daniela Gabriela Fahrenheita. Por. K. Zabawa, *Znaczenie i sposoby kształtowania przestrzeni w opowieściach biograficznych Anny Czerwińskiej-Rydel*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XIV” 2014, s. 225–238.

Bedeker dla małych turystów

Kraków niezmiernie zamożny w relikwie, w klasztorach, kościołach, cudowne podania nierównie zamożniejszym w tym względzie nie tylko od Warszawy, ale podobno od wszystkich miast północnej Europy; z tego też względu niegdyś drugim Rzymem był zwany¹¹.

Na początek część wrażeń z pobytu w Krakowie, jakimi w roku 1827 dzieliła się z czytelnikami „Rozrywek dla Dzieci” Klementyna z Tańskich Hoffmanowa. Bliskie reportażowi „przejażdżki po kraju” przynosiły młodym czytelnikom dokładne i – co istotne – rzetelne opisy miast, miasteczek i ich mieszkańców, języka, przyrody, lokalnych zwyczajów. Trasa sześciu podróży pisarki nie była przypadkowa. Wiodła szlakiem miejsc najobfitszych w „pamiętki świetnej naszej przeszłości”. Obrazki z San-domierza, Puław, Czarnolasu, Pieskowej Skały, Ojcowa, Wieliczki, Krakowa Hoffmanowa tworzyła w przekonaniu, że spoczywa na niej odpowiedzialność za edukację patriotyczną młodego pokolenia. Relacje te finalnie ułożyły się w cykl krajoznawczych wycieczek edukacyjnych¹². Wspominam o „przejażdżkach po kraju” Hoffmanowej, ponieważ ich kształt, różnorodność treściowo-tematyczna, stylistyczna, jak również pragmatyczna funkcja zapowiadały późniejsze utwory podróżniczo-krajoznawcze, z bedekerami dla młodych turystów włącznie.

Problem genologii przewodnika turystycznego bierze się z mało wyrazistych (rozmytych) ram gatunkowych. Jeśli weźmiemy pod uwagę specyfikę literatury dziecięcej, problem staje się bardziej złożony. Badacze podkreślają różne możliwości kwalifikacyjne, wynikające stąd, że bedekery wyłoniły się z dwóch źródeł: podróżopisarstwa oraz literatury poradnikowej. Mówimy zatem o gatunku synkretycznym, należącym do literatury użytkowej, a jednocześnie przekraczającym jej ramy. W bogatym rejestrze form podawczych znajdują się: reportaż, notatka, opis, ekfrazja, życiorys, hasło słownikowe, kalendarium, przepis kulinarny, reklama, a z literackich gawęda, podanie, legenda, anegdota, wiersz liryczny. Pamiętajmy, że lista nie uwzględnia wszystkich. Drugą narrację w tekście tworzą mapy, ryciny, fotografie, rysunki, plany etc.

Funkcję gatunku trafnie ujął Jacek Kolbuszewski, nazywając przewodnik swoistą „partyturą zachowań turysty”¹³. Z kolei znawca literatury poradnikowej Waldemar Źarski przypomina, że specyfika bedekera opiera się właśnie na dużym podobieństwie do poradnika. Autor kreuje siebie na życzliwego doradcę, który pomaga zaplanować przebieg podróży po nieznanym wcześniej przestrzeni. Pomaga

¹¹ K. z Tańskich Hoffmanowa, *Opis czwartej w kraju naszym przejażdżki, Anielce Ł. przypisany*, „Rozrywki dla Dzieci” 1827, T. 8, nr 48, s. 628.

¹² Stanisław Burkot uznał „przejażdżki” Hoffmanowej za przejaw „podróży”, jednej z odmian genologicznych podróżopisarstwa romantycznego. S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Kraków 1988, s. 247.

¹³ J. Kolbuszewski, *Górskie przewodniki. Uwagi o współczesności i tradycji gatunku*, „Literaria” 1982, XIII, s. 45–56 i 147.

„wybrać” konkretne obiekty, stąd punktowy, nieliniowy charakter zwiedzania, jaki zakłada. Ponadto, jak w komunikacie poradnikowym, autor używa różnych środków perswazji, żeby przekonać potencjalnego turystę o atrakcyjności oraz unikalnej urodzie wydzielonych punktów na mapie regionu.

Nie zapominajmy, że dawne bedekery występowały jedynie w wersji książkowej. Dzisiejsze mogą występować w wersji elektronicznej, jako audiobook, broszura, ulotka lub tablica informacyjna.

Zakończę tę część rozważań innym spostrzeżeniem Żarskiego. Z obserwacji przemian XXI-wiecznych przewodników turystycznych, jakie przeprowadził, wynika, że do funkcji praktyczno-informacyjnej doszły wcześniej nieznanne – kulturotwórcza oraz marketingowa. Tego typu publikacje stają się ostatnio wygodnym narzędziem polityki regionalnej. Sponsorowanie publikacji odbywa się zwykle w ramach unijnych projektów (*Odkryj Łódź. Bardzo twórcza książka o niezwykłym mieście* Katarzyny Kołodziej, *Powiat szydłowiecki. Przewodnik dla dzieci* Anny Czerwińskiej-Rydel)¹⁴. Ożywienie wokół podróżopisarstwa edukacyjnego dla dzieci można z całą pewnością połączyć z aktywnością lokalnych środowisk głoszących potrzebę edukacji regionalnej (*Śląskie z dzieckiem*¹⁵, *Filcek poznaje Otwock*, przewodnik po Białymstoku *Spacer z Kawelinem*¹⁶). Z książkowego bedekera dla dzieci od dawna chętnie korzystają w celach promocyjnych instytucje kultury (muzea, galerie sztuki, biblioteki)¹⁷.

Wbrew sugestii Alicji Ungeheuer-Gołąb książeczka-przewodnik dla dzieci nie jest zjawiskiem nowym¹⁸. Jak powiedziano wcześniej, pierwociny dziecięcych bedekerek sięgają literatury *ad usum infantinum*, kiedy nadawcą tekstów był „wszechwiedzący” pedagog i mentor. Dominowały wówczas określone konwencje objaśniania nieznannej „maluczki” rzeczywistości, przekazywania im wiedzy z różnych dziedzin uwierzytelnione w tytule nazwą gatunku, sytuacją nadania czy też formą fabularną. Do popularniejszych należały: „wykłady”, „lekcje”, bardziej familiarne „pogadanki”, gawędki”, „obrazki”, „przechadzki”, „podróże”, „wędrowki”¹⁹. Szybko przeniknęły one do literatury podróżniczej. Już wtedy uświadamiano sobie,

¹⁴ Zob. W. Żarski, *Językowo-kulturowy obraz Śląska i Ślązaków w przewodnikach turystycznych*, [w:] *Śląskie pogranicza kultur*, t. 2, red. M. Unsel, O. Taranek-Wolańska, Wrocław 2013, s. 160–162.

¹⁵ Publikacja dostępna w wersji książkowej i elektronicznej na stronie www.gosilesia.pl (dostęp: 12 lipca 2015).

¹⁶ Zob. <http://malybialystok.pl/przewodnik/> (dostęp: 12 lipca 2015).

¹⁷ Dla przykładu, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie stworzyło w 2014 roku okolicznościowy przewodnik *Galicyską Krainę Przygód*, żeby zachęcić małych krakowian do obejrzenia wystawy *Mit Galicji*.

¹⁸ Por. A. Ungeheuer-Gołąb, *Przewodnik po Krakowie – książeczka dla dzieci i rodziców*, [w:] *Mityczny Kraków. Motywy, wątki, obrazy w literaturze dla dzieci i młodzieży*, pod red. A. Baluch, M. Chrobak i M. Rogoża, Kraków 2009, s. 314.

¹⁹ R. Waksmund, *Literatura pokoju dzieciennego*, Warszawa 1986, s. 97.

że ograniczanie się do encyklopedycznej wiedzy nie wystarczy, aby zainteresować młodocianego odbiorcę.

Wczesne bedekery były wybitnie pragmatyczne (informacyjne, instruktażowe, perswazyjne), niemniej jednak ich autorzy starali się urozmaicać przekaz, wplatając w teksty wiersze, rymowanki, pieśni ludowe, lokalne podania i legendy, baśnie, gawędy, anegdoty, zagadki, przysłowia itp.²⁰

Dynamiczny rozwój przewodników turystycznych po mieście adresowanych do młodzieży szkolnej Zofia Budrewicz zauważa w I połowie XX wieku. W dwudziestoleciu międzywojennym każde większe miasto miało ich w ofercie przynajmniej kilka. Ich specyfikę badaczka określa następująco:

Międzywojenne przewodniki dla odbiorcy młodzieżowego sterowały percepcją krajobrazów tak, aby wydobyć z nich urodę i inne przyrodniczo-kulturowe właściwości przestrzeni, dzięki którym nakłoni się czytelnika do podróży. Im bardziej ograniczony był zakres wiadomości i umiejętności podróżującego, tym większą rolę pełniły w przewodnikach środki perswazyjnego czytania krajobrazów. Informacyjność niezindywidualizowanej, bezosobowej narracji łączyła się z elementami emocjonalnej obrazowości, wmawiającej określone nastawienia, na przykład kontemplacyjną zadumę, zachwyt nad krajobrazem przyrody, podziw dla estetyki architektury, doznania modlitewne w czytaniu architektury sakralnej²¹.

Schematyczna poetyka, statyczność w ukazywaniu przestrzeni miejskiej, „wymazywanie» z krajobrazów ich mieszkańców”, pokazywanie „martwych murów”²², to – zdaniem autorki *Lekcji polskiego krajobrazu* – największe słabości przedwojennych bedekerów dla młodzieży.

Przypadki *Pyzy na polskich drózkach* Hanny Januszewskiej, *Globusa* Jana Brzechwy, *Abecadła krakowskiego* Wandy Chotomskiej dobitnie pokazują, że funkcję przewodnika krajoznawczego z sukcesem przejmują utwory literackie, w których dochodzi do spotkania geografii z wierszem, a funkcja dydaktyczno-edukacyjna nie przesłania artystycznej i ludycznej.

Najnowsze egzemplifikacje bedekerów z dziecięcym adresatem świadczą o skłonności twórców do rozbijania schematów kompozycyjnych i stylistycznych. Większość z nich to typowe dla literatury dziecięcej gatunkowe hybrydy. Przeważają struktury wykorzystujące fabularną ramę jako fasadę maskującą edukacyjno-informacyjny charakter wycieczki/spaceru. Poniżej dwie egzemplifikacje:

Od dziś nic już nie miało być takie samo. Agnieszka i jej siostra Marta wiedziały tylko tyle, że przenoszą się do Otwocka, niewielkiego miasta pod Warszawą. Wiedziały, że nie będą mieszkać w bloku, ale w bardzo starym domu. [...]

²⁰ Odsyłam do inspirującej monografii tej badaczki, która obszernie omawia dzieje podróżyopisarstwa dla młodzieży szkolnej. Z. Budrewicz, *Lekcje polskiego krajobrazu. Międzywojenna proza podróżnicza dla młodzieży*, Kraków 2013, s. 206.

²¹ Tamże, s. 206.

²² Tamże.

– Wszystko zaczęło się od stacji kolejowej – powiedziała mama. – To wokół niej ponad sto lat temu zbudowano pierwsze domy. A potem Otwock stał się znanym letniskiem²³.

Szydłowiec – wystukałem teraz i kliknąłem enter. Natychmiast wyświetliła mi się cała masa stron. Otworzyłem pierwszą z nich i oto, co przeczytałem:

Szydłowiec – miasto położone w południowej części województwa mazowieckiego pomiędzy Radomiem a Skarżyskiem-Kamienną. Najstarsze wzmianki o nim pochodzą z XII wieku²⁴.

Tytuł *Spacerkiem po Łodzi* sugeruje, że czytelnik ma do czynienia z jednym z podtypów bedekera. Tymczasem autorzy wybrali formę pośrednią pomiędzy przewodnikiem turystycznym a leksykonem wiedzy o mieście. Zamieścili na wstępie podstawowe informacje historyczne, opisujące najważniejsze wydarzenia w dziejach Łodzi, co wyrażają tytuły podrozdziałów: *Narodziny miasta*, *Z małej łódzkiej łódka*, *Pierwszy z Belgii*, *Droga Żelazna Fabryczno-Łódzka*, *Człowiek przeciw maszynie*, *Sto barykad*, *Bitwa pod Łodzią*, *Życie w getcie*. Dopełnili ten rys historyczny legendą o założeniu miasta (*Wszystko zaczęło się od drewnianej łodzi*).

Kim jest nadawca analizowanych tekstów? Zwykle to ktoś, kto odznacza się specjalnymi kwalifikacjami. Jest autochtonem, „tutejszym”, kimś dobrze zorientowanym w topografii terenu, a przede wszystkim kimś, kto ma odpowiednią wiedzę historyczno-kulturową. Dorosły narrator w *Spacerkiem po Łodzi* raz występuje z pozycji eksperta, miłośnika rodzinnego miasta („W Łodzi jednym z najbardziej «secesyjnych» miast w Polsce znajdziecie kilkadziesiąt budynków w tym stylu”²⁵), innym razem doradcy lub animatora czasu wolnego („W każdym miesiącu odbywa się w Łodzi kilka imprez artystycznych. Organizowane są festiwale: teatralne, filmowe, mody, dotyczące podróży, fotografii, komiksu. [...] Chwyćcie kalendarze, zapiszcie terminy, a potem wybierzcie się na kilka z nich”²⁶). W utworze Pawła Beręsewicza autorytetem od historii stolicy dla swoich dzieci stara się być tata, choć ich dociekliwe pytania nieraz wprawiają go w zakłopotanie. Jakub z bedekera Czerwińskiej-Rydel dysponuje ponadprzeciętną wiedzą o rodzinnym mieście, chwali się, że „zna w Szczecinie każdy kąt”.

Inny popularny wariant nadawcy to istota baśniowa – skrzat, krasnoludek, Smok Wawelski, ożywiona zabawka bądź postać-symbol danego miejsca, wpisana w jego krajobraz kulturowy, znająca jego tajemnice. Tak więc tajemnice rodzinnego miasta pomagają odkryć małym wrocławianom tamtejsze krasnale (*Wrocław zwiędzaj z nami krasnalami* Elizy Piotrowskiej), przewodnikiem po Białymstoku jest pies Kawelin, bohater znanego pomnika – wizytówki miasta (*Spacer z Kawelinem*).

²³ K. Kulik, *Filcek poznaje Otwock*, il. K. Kotowska, Otwock 2013, s. 10.

²⁴ A. Czerwińska-Rydel, *Powiat szydłowiecki. Przewodnik dla dzieci*, il. K. Bogucka, Szydłowiec 2014.

²⁵ A. Jonas, K. Kołodziej, M. Kronenberg, *Spacerkiem po Łodzi*, il. I. Cała, Łódź 2013, s. 84.

²⁶ Tamże, s. 64.

Przewodnik dla dzieci po Białymstoku Katarzyny Kościewicz i Magdaleny Wieremiejuk). Kraków zaś wraz z okolicami odbiorca przewodnika Ewy Stadtmüller zwiedza w towarzystwie wesołego skrzata.

Współczesny przewodnik turystyczny dla dzieci przypomina bardziej książkę obrazkową aniżeli klasyczny wolumin. Autorzy zachęcają do wspólnego (rodzinnego) poznawania miejsc i aktywnego budowania ich obrazu, odsyłając, poprzez wizualizację, do konkretnych budynków, obiektów zabytkowych, muzeów, centrów kultury i sztuki. Zachęcają do udziału w grach miejskich, do współuczestnictwa w projektach artystycznych, tworzenia autorskich przewodników²⁷. Stale pogłębia się tendencja do rozbudowywania warstwy wizualnej kosztem narracji słownej. Zamiast tradycyjnego zestawu gotowych instrukcji czy objaśnień, młody odbiorca otrzymuje intermedialną książkę. Oryginalnością pod tym względem wyróżnia się czarno-biały przewodnik po Starym Rynku w Poznaniu *Cztery żywioły i dwa koziołki* autorstwa Agnieszki Idziak, ponieważ jego współtwórcą ma być dziecko:

By wyruszyć w historyczną podróż, wystarczy wybrać jeden z czterech żywiołów – WODĘ, OGIEŃ, POWIETRZE lub ZIEMIĘ – i udać się wyznaczonym przez nie szlakiem. [...] Książka jest czarno-biała, ale tylko od Was zależy, jak będzie ostatecznie wyglądała. Możecie zostać współautorami i stworzyć jej niepowtarzalną, artystyczną wersję. [...] Opowiadając Wam o starym Poznaniu, nie wymieniamy żadnych dat. Czasami jednak zobaczycie je na ilustracjach. Wpiszcie je wtedy z tyłu swojej książki, łącząc z wydarzeniem i miejscem, do którego się odnoszą²⁸.

Spacerownik szczeciński Anny Czerwińskiej-Rydel należy do publikacji intermedialnych. Wydawca dołączył do tekstu QR kody, które umożliwiają zobaczenie trójwymiarowych obrazów i animacji przedstawionych w tekście miejsc i obiektów.

Spacerownik

Przejdę do drugiego z omawianych podgatunków – spacerownika. Uważam za zbędne dowodzenie, że forma ta wywodzi się z bedekera. Analogie między gatunkami są ewidentne. Co zatem odróżnia spacerownik od prototypu? Na pewno preferencja wobec pieszego stylu poruszania się w zurbanizowanej przestrzeni. Pochwała przechadzki zawiera się w samym terminie „spacerownik”. Do tego rodzaju aktywności zachęca też semantyka tytułów, podtytułów, nagłówki rozdziałów (*Ścieżka pamięci, Ścieżka z dreszczykiem, Spacery z Ciumkami, Spacerkiem po Łodzi*). Istotniejsze znaczenie ma jednak schemat kompozycyjny. Otóż, spacerownik składa się ze szczegółowo wytyczonych tras, które – inaczej niż w przewodniku miejskim – zachęcają do linearnego przechodzenia z punktu A do punktu B. Poza tym proponuje bardziej szczegółowy, punktowy sposób zwiedzania przestrzeni

²⁷ Współautorką *Przewodnika po Katowicach. Szlakiem Koziołka Matołka*, red. J. Krynicz, Katowice 2009, jest Anna Stańczyk, wówczas ośmioletnia mieszkanka Katowic.

²⁸ A. Idziak, *Cztery żywioły i dwa koziołki. Stary Rynek w Poznaniu. Przewodnik dla dzieci*, il. S. M. Bratkowska, Poznań 2013, s. 6.

miejskiej. Symptomatyczna będzie publikacja *Spacerkiem po Łodzi*, o czym była już mowa. Wstęp rozwiewa wątpliwości co do przyjętej formy gatunkowej, gdyż autorzy wprost nazywali książkę „przewodnikiem w czasie i przestrzeni”.

Obserwacja wybranych tekstów prowadzi do wniosku, że pojęciem „spacerownika” autorzy posługują się dość swobodnie. Niekiedy deklarowany w tytule spacerownik okazuje się w rzeczywistości kompendium wiedzy o danym miejscu bądź klasycznym („fragmentarycznym”) przewodnikiem, na podstawie którego potencjalny turysta może dopiero samodzielnie ułożyć plan wycieczki. Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia w *Szczecinie* Czerwińskiej-Rydel. Na okładce widnieje informacja o przewodniku, podczas gdy wewnątrz książki kryje osiem precyzyjnie rozpisanych tras przechadzek i przejażdżek rowerowych po mieście.

Pozostaje kategoria projektowanego czytelnika obydwu form. Użyteczna okazuje się propozycja typologii zachowań podróżujących Bożeny Witosz. W zależności od rodzaju aktywności badaczka wyodrębnia postawę turysty, odkrywcy, badacza, gapia, *flâneura*, estety²⁹. Którą z wymienionych postaw zakładają autorzy badanych przewodników? Dla przykładu, Agnieszka Idziak, *notabene* doświadczona przewodniczka wycieczek, wybiera *flâneurowski* model przechadzki. Narrator-przewodnik po poznańskim Starym Rynku radzi adresatowi, aby zszedł z głównego szlaku: „Mijając zamkowe wzgórze, zajrzyjmy na chwilę do ogrodu na tyłach Pałacu Działyńskich. [...] w ogrodzie poznańskiego pałacu spotkać można [...] miłorząb, jedno z najciekawszych drzew na ziemi. Jeśli przyjrzymy się jego wachlarzykowatym liściom, dostrzeżemy, że zbudowane są z miniaturowych igiełek”³⁰. Narrator wymaga od dziecięcego odbiorcy powolnego tempa spaceru, wnikliwej obserwacji, bliskości z obiektem, zapamiętania szczegółów.

U pozostałych autorów wygląda to podobnie. Niektórzy projektowanego czytelnika określają wprost: „To z myślą o najmłodszych – bystrych, ciekawskich i głodnych wiedzy o Łodzi powstała ta książka”³¹. Ewa Stadtmüller modeluje postawę odkrywcy i badacza. Obiecuje ciekawsze wrażenia, jeśli podczas wizyty w kopalni soli w Wieliczce, turysta zrezygnuje z windy, tylko zejdzie po schodach, pokonując ponad trzysta stopni.

Toponimia

W ostatnią sobotę [...] tata znów wywiózł nas z naszego cichego ogródka na przedmieściach i pognął przez miasto.

Na początku zapowiadało się nawet słodko. Poszliśmy z placu Krasińskich ulicą Miodową, a ja bardzo lubię miód, szczególnie na świeżej chałce z masłem. Podobno na Miodowej mieszkali kiedyś cukiernicy, którzy przybyli z Torunia i to właśnie od

²⁹ B. Witosz, *Gatunki podróżnicze w typologicznym ujęciu genologii lingwistycznej*, [w:] *Wokół reportażu podróżniczego*, t. 2, red. D. Rott, Katowice 2007, s. 23–28.

³⁰ A. Idziak, *Cztery żywioły i dwa koziołki. Stary Rynek w Poznaniu...*, s. 62.

³¹ A. Jonas, K. Kołodziej, M. Kronenberg, *Spacerkiem po Łodzi...*, s. 3.

nich i od ich pierników wziął się ten miód z nazwy. Pociągaliśmy z Kaśką nosami, czy aby z tych dawnych czasów nie przetrwało trochę piernikowych zapachów, ale niestety przez kilkaset lat wszystko zdążyło się ulotnić³²

– czytamy w warszawskim spacerowniku. W przywołanym fragmencie pisarz imituje dziecięcy sposób widzenia i rozumienia świata. Smakowe skojarzenia chłopca z nazwą ulicy Miodowej („pachnąca piernikami”) pokrywają się z ustaleniami Barbary Bonieckiej, autorki *Dziecięcych wyobrażeń świata*. Według badaczki, „w odbiorze świata dzieci kierują się własnymi doznaniem fizycznymi i psychicznymi. Ze względu na swój wiek przyjmują wobec rzeczywistości swoistą postawę interpretacyjną – eksponują głównie to, co dla nich miłe, przyjemne oraz to, co dobrze służy ich ciału”³³. Zauważmy jednak, że „słodkie” wyobrazenie sprawia, że zwyczajnie dotąd wyglądająca ulica odkrywa intrygującą przeszłość. Parafrazując sformułowanie Rybickiej, nazwa „Miodowa” przypomina szczelinę, dzięki której znajduje ujście kulturowa pamięć miejsca, gdzie przed wiekami unosił się zapach słodkich toruńskich wypieków w sercu dawnej Warszawy³⁴.

Na palimpsestowość łódzkich toponimów zwracają uwagę autorzy przewodnika *Spacerkiem po Łodzi*. Oto mikrohistoria wpisana w nazwę znanej tamtejszej dzielnicy:

Nazwa tego miejsca wywodzi się od istniejącego już w średniowieczu młyna na rzece Jasień (u zbiegu dzisiejszych ulic Tymienieckiego i Przędzalnianej). W XIX wieku wyrosło tu przemysłowe królestwo Karola Scheiblera. Dziś nie ma śladu po młynie, fabryki pełnią inne funkcje niż dawniej, ale nazwa Księży Młyn nadal istnieje, a dzielnica zachwyca swoją wyjątkową zabudową fabryczno-mieszkalną³⁵.

Jedynym trwałym śladem istnienia średniowiecznego młyna pozostała nazwa. Wymownym świadectwem industrialnego charakteru terenu są natomiast budynki po dawnej fabryce włókienniczej niemieckiego przemysłowca Karola Scheiblera. Teraźniejszość Księżego Młyna jest zupełnie inna. Przyjęty tu punkt widzenia pozwala zauważyć małemu odbiorcy, że w nazwie „stare” zachodzi na „nowe”, a ona ma wartość historyczną. Z kolei w spacerowniku szczecińskim pojawia się motyw swoistej konfiskaty dawnego nazewnictwa. Popularny w mieście Park Kasprowicza kiedyś był *Quistorp Parkiem* na cześć jego fundatora, niemieckiego przemysłowca i filantropa żyjącego w XIX w.

O wielowarstwowej oraz wielojęzycznej budowie toponimów dowie się czytelnik z *Galicyskiej Krainy Przygód* Marty Gaj, książki, która swoim kształtem i stylem nawiązuje do staroświeckiej beletrystyki podróznico-krajoznawczej. Publikacja wyróżnia się spośród pozostałych nie tyle motywem „opowieści w opowieści”, ile

³² P. Beręsewicz, *Warszawa. Spacer z Ciumkami*, Kraków 2009, s. 141.

³³ B. Boniecka, *Dziecięce wyobrażenia świata. Zbór studiów*, Lublin 2010, s. 51.

³⁴ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce...*, s. 320.

³⁵ A. Jonas, K. Kołodziej, M. Kronenberg, *Spacerkiem po Łodzi...*, s. 106.

wyborem środka transportu. Dziecięcy bohaterowie, Jadzia i Franciszek odbywają bowiem podróż Galicyjską Koleją im. Karola Ludwika dokładnie w 1893 roku, przemierzają trasę z Krakowa do stacji Brody. Po drodze mijają Tarnów, Rzeszów, Przemyśl i Lwów. Ponieważ książka ma charakter poznawczo-edukacyjny, dlatego eksplikacja słowa „Galicia” musiała się pojawić. Jego etymologię wyjaśnia bohaterom współpasażerka... Helena Modrzejewska: „Jedna z wersji głosi, iż nazwa pochodzi od szczytu górskiego, leżącego w Bieszczadach, [...] Halicza. Znajdował się ona na styku granic Polski, Węgier i Rusi. W tej okolicy często spotykanym ptakiem była kawka [...] nazywana przez miejscowych «gałką» lub po ukraińsku «hałycią». Brzmienie tych słów łatwo skojarzyć ze słowem «Galicia»³⁶. Widać, że toponim ten skrywa bogatą treść – minitopografię dawnej krainy i syntetyczne podsumowanie pogranicznego charakteru kultury galicyjskiej.

„Zapadające się pejzaże”

Wspólna wszystkim ludziom jest potrzeba ratowania „zapadających się pejzaży przeszłości”, pisze Tuan³⁷. Wyraża się ona w skłonności do gromadzenia fotografii, pocztówek, biletów, cennych pamiątek. W podwarszawskim Otwocku historia pozostawiła wiele śladów trudnych do rozszyfrowania nawet dla dorosłych mieszkańców. Narrator w przewodniku Katarzyny Kulik *Filcek poznaje Otwock* opisuje współczesny pejzaż miasta, koncentrując uwagę odbiorcy – młodego mieszkańca miasta na niszczeniu zabytkowej drewnianej architektury:

- Zobacz, jaki dziwny dom! – wykrzyknęła Marta, wskazując Agnieszce duży drewniany budynek, doskonale widoczny z pociągu.
- Podoba wam się? – spytała mama.
- Nie – odparła Agnieszka. – Wygląda jakby za chwilę miał się zawalić.
- Patrzcie, jakie ma ładne deseczki wokół tarasu! – wykrzyknęła Marta. – Wyglądają zupełnie jak wycinanka. I ta wieżyczka... [...]
- Zapytałam, czy wam się podoba, bo zamieszkamy w bardzo podobnym. W Otwocku jest dużo takich domów, a kiedyś było ich jeszcze więcej. Ludzie nazywają je „świdermajerami”³⁸.

Podczas swojej „podróży w czasie” tytułowy Filcek, „ożywiona zabawka”, poznaje przedwojenny Otwock, tętniące wtedy życiem popularne uzdrowisko, z jego elegancką willową zabudową, polsko-żydowską atmosferą. Z obrazem świetności miasta kontrastuje współczesność z postępującą degradacją kultury materialnej. Oto, jak komentuje ten proces jeden z napotkanych przez bohatera dawnych mieszkańców:

³⁶ M. Gaj, *Galicyjska Kraina Przygód*, Kraków 2014, s. 37.

³⁷ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce...*, s. 232.

³⁸ K. Kulik, *Filcek poznaje Otwock...*, s. 14.

W sanatorium doktora Krukowskiego jest dziś liceum. Sami uczniowie nie zawsze wiedzą, że uczą się w przedwojennym szpitalu. [...] Albo sanatorium „Marpe” na ulicy Kołłątaja. Dzisiaj nie ma tam już przedwojennych budynków, za to jest przedszkole z pięknym, kolorowym placem zabaw. [...] Trochę mi przykro, kiedy patrzę na opustoszone uzdrowisko Gurewicza. Pamiętam, jak tętniło życiem, a dziś marnieje³⁹.

Podobnych do przywołanego obrazu zrujnowanych, ziejących pustką budynków albo miejsc zaniedbanych, niebezpiecznych z wiadomych powodów nie znajdziemy w analizowanych przewodnikach. Wyjątkiem jest książka Beręsewicza. Projektując spacer po stolicy, nie mógł pominąć tragicznej historii miasta, które – jak wiadomo – powstało z ruin. Podczas jednego ze spacerów rodzina Ciumków zatrzymuje się przy resztkach przedwojennej siedziby Banku Polskiego, z murem noszącym ślady po kulach wystrzelonych w czasie Powstania Warszawskiego.

Miasto-palimpsest⁴⁰

Sposób obrazowania przestrzeni w analizowanych publikacjach opiera się na tekstologicznej koncepcji miejsca jako stopu różnych porządków. Dlatego też symulacje wycieczek, spacerów, podróży literackich w omawianych książkach zakładają aktywne i uważne czytanie przestrzeni, odkrywanie różnych znaków kulturowo-symbolicznych, kolejnych etapów rozwoju cywilizacyjnego-materialnego terenu.

Dla dziecięcego odbiorcy miejsce palimpsestowe jawić się powinno jako obszar pełen tajemnic i zagadek. Stary Rynek w Poznaniu w interpretacji Agnieszki Idziak to doskonały teren miejskiej gry: „By odnaleźć rynkową studzienkę, musicie uważnie podążać szlakiem wyznaczonym na naszej mapce. Studzienka jest najmniejsza ze wszystkich i najbardziej ukryta. Zdobi ją mała figurka ciekawie ubranej dziewczyny – Bamberki⁴¹. Zwrócenie uwagi na ten niewielki obiekt staje się okazją do odkrycia przykładu lokalnej ciekawostki – ludowego stroju Bamberki oraz jego historii.

Inny Szczecin chce zaprezentować małemu turyście Anna Czerwińska-Rydel. Na marginesie, dodam, że temat Ziem Odzyskanych, powojennych przesiedleń, masowych migracji ludności, zmiany tożsamościowej miast zachodniej Polski nie został dotąd podjęty przez najnowszą literaturę dla młodego czytelnika. Tym większą ciekawość wzbudza niniejsza publikacja. Pisarka jednak dyplomatycznie przemilcza te kontrowersyjne kwestie. Proponuje stereotypowe spojrzenie na miasto, odwołując się do zasobów szczecińskiej mitologii (legenda Baszty Siedmiu Płaszczy,

³⁹ Tamże, s. 86.

⁴⁰ Motywem miasta wielokulturowego w twórczości G. Grassa, S. Chwina, P. Huelle zajmuje się Arkadiusz Bağajewski w szkicu *Miasto-palimpsest*, [w:] *Miejsca rzeczywiste, miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeniach kultury*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, E. Wolickiej, Lublin 1999, s. 319–338. Kraków-palimpsest przedstawiła w swoim studium A. Czabanowska-Wróbel, *Palimpsest Krakowa z przełomu XIX i XX wieku – ślady przeszłości i znaki tego, co nowe*, [w:] też, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 215–230.

⁴¹ A. Idziak, *Cztery żywioły i dwa koziołki. Stary Rynek w Poznaniu...*, s. 40.

Plac Gwiazdzisty, ogród różany, fontanny, kuchnia szczecińska etc.), by „przykryć” nią drażliwą przeszłość miejsca. Zawikłane koleje miasta pogranicza zachodniego Czerwińska-Rydel próbuje wyeksplikować na przykładzie historii Zamku Książąt Pomorskich:

Historia zamku jest skomplikowana. Na początku był niewielkim budynkiem z kamienia, ale przez wieki zmienił się w okazałą rezydencję. Początki zamku sięgają dawnych dziejów. Pierwsza osada powstała tu na początku epoki żelaza. Po stu lub stu pięćdziesięciu latach miejsce opustoszało, a na Wzgórzu Zamkowym przez kolejnych tysięcy sto lat nie mieszkał nikt. Wreszcie założyli tu osadę Słowianie. [...] Osada rozwijała się, a w IX wieku otoczono ją umocnieniami obronnymi i w ten sposób powstał gród. [...] Pierwszy murowany dom na Wzgórzu Zamkowym postawił w połowie XIV wieku książę Barnin. [...] Kolejni książęta rozbudowali zamek, ale największej przebudowy dokonał książę Bogusław X Wielki⁴².

Po wygaśnięciu dynastii Gryfitów zaczął się dramatyczny etap dziejów zamku i miasta. Zmieniali się ich właściciele, architektura, charakter. W dawnej siedzibie książąt zachodniopomorskich długo stacjonował garnizon wojsk pruskich. Podczas II wojny światowej zamek uległ niemal całkowitemu zniszczeniu wraz z większą częścią zabudowy Szczecina. W okresie PRL-u został odbudowany i przemianowany na centrum kultury.

Co znamienne, w tekście przewodnika nie znajdziemy nazwy Stettin, choć pozostałości niemieckiej przeszłości są często eksponowane i bardzo pozytywnie oceniane. Wzdłuż trasy „spaceru szóstego” młodzieńki narrator wiezie swoją koleżankę ulicami Westendu, pokazując z dumą zabytkowe wille („Najpiękniejsza ze wszystkich jest willa Lentza, zobacz, tu stoi”⁴³). Jakub często podkreśla zasługi niemieckiego burmistrza Hermana Hakena, który dokonał kompleksowej przebudowy urbanistycznej. Chwali się niemiecko-polskim dziedzictwem kulturowym Szczecina. Pisarka wyraźnie kieruje się tu zasadą: lokalne zamiast uniwersalnego, dlatego zachodniopomorska historia w spacerowniku Czerwińskiej-Rydel nie ma luk ani pęknięć.

Wielokulturowość stolicy w spacerowniku Beręsewicza została przedstawiona bez hipokoloryzacji i afirmatywnego tonu. Pisarz stara się bowiem przygotować odbiorcę do refleksyjnej, krytycznej lektury miejsca, co ilustruje postawa małej bohaterki, która na widok fasady cerkwi Bazylianów, nie pasującej do sakralnego charakteru budynku, tak reaguje:

– To ma być cerkiew? – prychnęła. Wiedzieliśmy z Kaśką, że cerkiew to kościół, w którym modlą się chrześcijanie obrządków wschodnich. Ten na Miodowej nie przypominał jednak małych drewnianych cerkiewek, które znaleźmy z wakacji w Beskidzie Niskim. Z zewnątrz wyglądał raczej jak elegancka kamienica lub hotel. Mama powiedziała, że cerkiew Bazylianów to pamiątka po dawnych czasach, kiedy

⁴² A. Czerwińska-Rydel, *Szczecin. Przewodnik dla dzieci...*, s. 15.

⁴³ Tamże, s. 51.

Warszawa była stolicą kraju, w którym mieszkało wiele różnych narodów, a wiele kultur, języków i religii istniało obok siebie⁴⁴.

Budynek cerkwi składa się jakby z niespójnych, sprzecznych ze sobą części, które tworzą dziwną, niezrozumiałą w odbiorze dziecka całość. Taka konstrukcja miejsca, połączenia kilku różnych przestrzeni, może przywołać na myśl heterotopię, znaną z prac Michaela Foucaulta⁴⁵. Nie tylko zresztą ten fragment obrazuje chwiejną tożsamość urbanistycznego pejzażu stolicy, gdzie w wielu dzielnicach współczesność kłóci się z tradycją. Dziecięcy czytelnik-turysta dowie się, że przedwojenna Warszawa różniła się znacznie od dzisiejszej. Dowie się także, co zdecydowało o kierunkach odbudowy stolicy po wojnie: „Części budynków przywrócono wygląd sprzed zburzenia. Część odbudowano, ale trochę w innym kształcie. W jeszcze innych miejscach powstały zupełnie nowe budynki i ulice. Żeby zbudować Pałac Kultury i leżący przed nim ogromny pusty plac Defilad, zlikwidowano cały wielki fragment dawnego miasta, dzieląc na kawałki ulice, które kiedyś tędy przebiegały”⁴⁶. Ową podatność stolicy na różne katastrofy dorosły narrator wyjaśnia, używając zrozumiałej dla dziecka argumentacji – „Warszawie w ogóle ciągle przydarzały się jakieś przygody – powiedział tata”⁴⁷.

Twórcy *Spacerkiem po Łodzi* osobny rozdział poświęcili dawnemu „miastu czterech narodów”. Ich intencja jest wyraźna – chcą zdjąć z dzisiejszej Łodzi odium „złego miasta” upadłych fabryk, brudnych budynków, niebezpiecznych dzielnic. Pozytywne zmiany, jakie zaszły w krajobrazie, autorzy akcentują poprzez tytuły-hasła: „Fabryka może być ładna”, „Kulturalna fabryka”, „Życie po życiu”. Projekt rodzinnych przechadzek ma dostarczyć inspiracji do odkrywania „ducha miejsca” (*genius loci*), co jest tak istotne w procesie identyfikacji z miastem. Oto przykład kreacji niezwyklej łódzkiej atmosfery: „Wystarczy jednak wejść na teren dawnego robotniczego osiedla, aby przenieść się w czasie: dom z czerwonej cegły, brukowane ulice, koty, wygrzewające się w słońcu, cisza i spokój. Przez ostatnie sto trzydzieści lat to miejsce w ogóle się nie zmieniło”⁴⁸. Drugim biegunem tożsamości miasta autorzy tego bedekera uczynili Łódź XXI wieku – miejsce festiwali, nowoczesnych projektów artystycznych, szkoły filmowej, odrestaurowanych pałaców dawnych fabrykantów itp.

Twórcy książki zachęcają, by w trakcie przechadzki nie tylko uważnie obejrzeć fasady kamienic usytuowanych przy Piotrkowskiej, pomniki sławnych łódzian, przyrzuć się nawierzchni z tysiącami żeliwnych tabliczek, ale też wejść w podwórza, gdzie kiedyś „znajdowały się ogrody, warsztaty, stajnie wozownie, czasem fabryki i magazyny. Toczyło się tutaj również życie towarzyskie i kulturalne mieszkańców miasta.

⁴⁴ P. Beręsewicz, *Warszawa. Spacery z Ciulkami...*, s. 144.

⁴⁵ Por. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 122.

⁴⁶ P. Beręsewicz, *Warszawa. Spacery z Ciulkami*, s. 18–19.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ A. Jonas, K. Kołodziej, M. Kronenberg, *Spacerkiem po Łodzi...*, s. 106.

Odwiedzali je chętnie kataryniarze, cyrkowcy i wędrowni handlarze⁴⁹. Próbują także wzbudzić w odbiorcy ciekawość życia dawnych mieszkańców, stąd fragmenty opisujące mieszkania robotników, ich styl ubierania, kuchnię, warunki życia i edukacji najmłodszych mieszkańców na przełomie XIX i XX stulecia. Dzięki opowieściom o wczesnych latach Juliana Tuwima czy Artura Rubinsteina miejsca nabierają cech bliskości i realizmu, przestrzeń urbanistyczna zaś zyskuje na kulturowej atrakcyjności.

Miejsca „puste i okaleczone”

Osobną kategorią miejsc palimpsestowych, jakie uwzględniają mapy terenów w omawianych przewodnikach po Krakowie, Warszawie, Łodzi, Otwocku i Szydłowcu, są obszary pamiętające żydowskich mieszkańców, a zwłaszcza tereny oznaczone tragiczną historią. Dzielnice, ulice, place, budynki, które były „świadkami” Holokaustu i „skrywają” ruiny nieistniejącego świata. Trasy memorialne wytyczają więc autorzy *Spacerkiem po Łodzi* (Szlak Litzmannstadt Getto na terenie dzielnicy Bałuty ze stacją-pomnikiem Radegast), Ewa Stadtmüller w *Krakowie i okolicach* (krakowski Kazimierz), Anna Czerwińska-Rydel w przewodniku po powiecie szydłowieckim (żydowski cmentarz i synagoga). Kulminacyjnym momentem wprowadzania młodych Ciumków w szczegóły wojenno-okupacyjnej przeszłości Warszawy jest spacer ulicami Miodową, Bielańską i Długą. Zetknięcie się młodziutkich bohaterów z tym arcytrudnym tematem przedstawiony został wiarygodnie, stąd dłuższy cytat:

Uliczka [...] była trochę dziwna. Zardzewiałe tory wtopione w kamienny bruk wyglądały, jakby od dawna nie jeździł nimi żaden tramwaj. Popatrzyłem kawałek dalej i już wiedziałem dlaczego. Uliczka przechodziła tuż pod oknami Arsenału, potem ciągnęła się jeszcze przez kilkadziesiąt metrów i nagle urywała się wśród parkowych drzew. Zastanawialiśmy się z Kaśką, po co komu taka uliczka i tramwaj donikąd.

– Kiedyś nie były donikąd – powiedział tata. – Przed wojną zaczynała się tu duża ruchliwa ulica Nalewki. Po tych torach wjechałbyś tramwajem w sam środek wielkiej dzielnicy żydowskiej. Spotkalibyśmy brodatych panów w czarnych chałatach i kapeluszach, młodych chłopaków z długimi kręconymi pejsami i okrągłymi czapeczkami na głowach, dzieciaki rozmawiające niezrozumiałym dla nas językiem jidysz, setki sklepów i sklepiczków z napisami w alfabecie hebrajskim, które czyta się od prawej strony...[...] – Były kina z żydowskimi filmami, restauracje z żydowskimi daniami, kioski z żydowskimi gazetami, żydowskie świątynie, czyli synagogi, żydowskie kluby sportowe, przedszkola i szkoły⁵⁰.

Widzimy tu coś na kształt miejsca-widma⁵¹, dychotomiczne rozdzielonego, otwartego, ale jednocześnie zamkniętego na zawsze. Wrażenie pustki potęguje

⁴⁹ Tamże, s. 19.

⁵⁰ Tamże, s. 156–158.

⁵¹ Terminem autorstwa Aleidy Assmann posługuję się za E. Rybicką, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce...*, s. 308.

fotografia torów urywających się w parku. Ojciec tłumaczy, że ta uliczka kiedyś „żyła” i dokądś wiodła. Dzisiaj stanowi wyrwę w przestrzeni, której nie daje się niczym wypełnić⁵². Przywołana tu rekonstrukcja, czy raczej „archeologia” miejsca, opiera się na palimpsestowym odsłonięciu jedyne go śladu, jaki pozostał po żydowskiej dzielnicy⁵³. Na niewypowiedziane na głos pytanie: „po co komu taka uliczka i tramwaj donikąd”, dziecięcy bohaterowie uzyskują bezgłośnie choć bardzo czytelną dla nich odpowiedź.

*

Współczesne przewodniki turystyczne i spacerowniki dla młodego czytelnika należą do gatunków pośrednich pomiędzy literaturą użytkową a utworem literackim. Cechują się dynamiczną formą edytorską, interaktywnością i intermedialnością. Większość analizowanych przykładów, oprócz typowego przekazu informacyjno-instruktażowego zawiera elementy literackiej kreacji realnych przestrzeni o wielokulturowej tożsamości. Zwraca uwagę tendencja do portretowania miejsc dotąd nie eksplorowanych przez literaturę dziecięcą: zachodnie pogranicze, peryferia (Szczecin, Otwock, Szydłowiec), do eksponowania obszarów miejskich o skomplikowanej przeszłości, „mówiących różnymi językami”, z wielowarstwową strukturą, miejsc będących efektem degradacji, rewizji lub rewitalizacji. Tym samym autorzy omawianych przewodników dla dzieci próbują przygotować odbiorcę do interakcji z otoczeniem oraz współtworzenia przestrzeni dyskusyjnej, otwartej na różne wersje przeszłości, co Paul Ricoeur nazwał kiedyś uczestnictwem w „kulturze szacunku” dla Innych.

“And who needs the little street like that and the tram to nowhere?” “Palimpsest places” in the guidebooks and city walk books for children

Abstract

The article's main subject of analysis is the category of “palimpsest places” inscribed in guidebooks and walk books for children by Ewa Stadtmüller, Paweł Beręsewicz, Anna Czerwińska-Rydel, Marta Gaj, Katarzyna Kulik and Agnieszka Idziak. The article addresses two issues. The first part includes genological specificity of Baedeker and walker with particular emphasis on the works for children. These books represent an intermediate form between non-literary and literary texts, combine an informational and an educational function, an instruction of journey/trip/walk for a young tourist with the elements of literary

⁵² Na temat problemu pustki, wyrwy w przestrzeniach miejskich zob. np. I. Suchojad, *Topografia żydowskiej pamięci. Obraz krakowskiego Kazimierza we współczesnej literaturze polskiej i polsko-żydowskiej*, Kraków 2010.

⁵³ Warto w tym kontekście przywołać oryginalny pomysł Małgorzaty Wójcik-Dudek interpretacji utworów literackich dla młodego czytelnika (np. *Kotki Brygidy* Joanny Rudniańskiej) w powiązaniu z projektami artystycznymi upamiętniającymi dawne przestrzenie warszawskiego bądź łódzkiego getta. Por. M. Wójcik-Dudek, *Architektura pamięci – (nie)literackie przestrzenie getta*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XIV” 2014, s. 213–224.

creation of the city's space. In the second part of the article author focuses on a problem of textological look at the geographical spaces (Warszawa, Kraków, Szczecin, Łódź, Poznań, Galicja, Otwock), which structure is similar to the palimpsest. These are the multicultural areas with multi-layered and ambiguous historical and cultural past. The writer refers to the metaphor of a "palimpsest place" taken from the works of Elżbeta Rybicka, as well as to the other conceptual tools developed on the basis of humanistic geography and geopoetry (space and place, toponymy, heterotopia).

Key words: children's literature, guidebook, palimpsest, memorial sites

Małgorzata Chrobak

adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, kierownik Katedry Literatury Polskiej XX wieku, członkini Pracowni Literatury dla Dzieci i Młodzieży. Jej zainteresowania badawcze obejmują zagadnienia związane z polską i obcą prozą dla młodego czytelnika XX i XXI wieku, nurtem inicjacyjnym, antropologią oraz topiką dziecka i dzieciństwa w kulturze XX wieku. Autorka książki *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży* (2010), współredaktorka m.in. tomów *Noosfera literacka. Problemy wychowania i terapii poprzez literaturę dla dzieci; O tym, co Alicja odkryła... W kręgu badań nad toposem dzieciństwa i literaturą dla dzieci i młodzieży*.

e-mail: chromag@poczta.onet.pl

Katarzyna Bielewicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Granice cielesności w *Morfynie* Szczepana Twardocha

Anna Łebkowska w artykułach dotyczących somatopoetyki zaznacza, że w kontekście doświadczenia cielesnego na uwagę zasługuje literatura tematyzująca cielesność czy też problematyzująca sposoby artykulacji doświadczenia somatycznego. Wyróżnia także literaturę tożsamościowo-doświadczeniową – w której w odróżnieniu od ciała przezroczystego, czyli reprezentującego to, co naturalne, a jednocześnie na tyle oczywiste, że mało interesujące i niewarte uwagi, na plan pierwszy wysuwane jest ciało nieprzezroczyste¹. Kategoria nieprzezroczystości wiąże się z naruszeniem granic różnego rodzaju norm i usytuowaniem ciała w obrębie inności. Właśnie z racji ekspozycji owej inności cielesność ta jest fascynująca. Ciało będące przedmiotem zainteresowania może być zarówno ciałem ułomnym, naruszonym w jakikolwiek sposób, podlegającym naturalnym biologicznym procesom, wykraczającym poza granice kanonów estetycznych, ale również ciałem wystawionym na silne bodźce sensualne czy też emocjonalne. W kategorii tej mieści się również ciało piękne, pożądane, ujmowane przez pryzmat estetycznego piękna².

Utworem mocno wpisującym się w nurt emanacji ciała nieprzezroczystego jest *Morfina* Szczepana Twardocha. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że przedstawiona w niej cielesność determinuje, a nawet warunkuje narrację i rozwój wydarzeń. Kategoria cielesności, względem której przedstawiani są poszczególni bohaterowie, staje się wręcz pierwszoplanowa. Anna Łebkowska twierdzi, że taka sytuacja ma rację bytu w odniesieniu do fabuł literackich, w których zdarzenia łączą się z odkrywaniem nowych płaszczyzn i poznawaniem nowych przestrzeni. Wiąże się to z proponowanym przez Gérarda Genette'a terminem fokalizacja, będącym określeniem procesu zakładającego płynną zmianę perspektywy narracyjnej związanej z doświadczeniem sensualnym podmiotu, pozwalającej na przełamanie

¹ A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11–27; Taż, *Somatopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 101–132.

² A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało...*, s. 22–23.

konwencjonalnych założeń narracyjnych. Magdalena Rembowska-Płuciennik pisze o niej następująco:

Już u Genette'a focalizacja przestała oznaczać jedynie wizualny aspekt doświadczenia zmysłowego – narracja przekazuje bowiem informację także o innych wrażeniach sensualnych bohatera. [...] Konsekwencją rozszerzenia zakresu pojęcia focalizacji było wyróżnienie jej pięciu podstawowych typów w zależności od rodzaju wrażeń zmysłowych, które w danym fragmencie utworu odgrywają decydującą rolę w doświadczeniu sensualnym bohatera. Możemy więc mówić o focalizacji wzrokowej, ale i dotykowej, słuchowej, zapachowej, smakowej³.

Termin ten znajduje zastosowanie w analizie *Morfiny*, w której poprzez kategorię cielesności właśnie główny bohater – Konstanty Willemann – próbuje uporządkować otaczającą go rzeczywistość. Stara się również uczynić ją znośną, ale przede wszystkim chce odnaleźć sam siebie, a jego działania wydają się oscylować wokół przekraczania poszczególnych granic, co staje się sposobem na konstruowanie własnej tożsamości. Tekst Twardocha emanuje cielesnością, przedstawianą z różnych perspektyw dzięki płynnemu zbliżaniu się i oddalaniu dwóch instancji tekstowych: narratora i bohatera. Staje się ona wręcz kategorią warunkującą poznanie⁴.

Pisząc o *Morfynie* i poruszając problem odkrywania Ja, nie sposób pominąć nadrzędnego problemu tożsamości narodowej. Przedmiotem niniejszego artykułu czynię jednak granice istnienia – człowieczeństwa, a zarazem cielesności, męskości oraz granice oczekiwań stawianych przez innych głównemu bohaterowi, będących jedynie składowymi całego procesu poznawczego, wobec którego staje Konstanty Willemann.

Męskość zdominowana

Według Anny Łebkowskiej sposób postrzegania ciała zmienia się w zależności od tego, jak w danej epoce kategoria cielesności przyczynia się do rozumienia świata⁵. Zmienia się zatem rola kobiety i mężczyzny, co w powieści Twardocha jest bardzo widoczne⁶. W tym przypadku kobiety stanowią paradoksalnie ostoję mocno patriarchalnego warszawskiego społeczeństwa z 1939 roku, starającego przystosować się do rzeczywistości naznaczonej wojną. To właśnie one są bohaterkami dużo

³ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6, s. 53.

⁴ O poznaniu, opartym na doświadczeniu cielesności, dzięki której podmiot percypuje rzeczywistość, traktuje w znacznej mierze filozofia Maurice'a Merleau-Ponty'ego, bazująca na redukcji fenomenologicznej, umożliwiającej podmiotowi dotarcie do źródeł swojego istnienia. Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, postł. J. Migasiński, Warszawa 2001.

⁵ A. Łebkowska, *Somatopoetyka...*, s. 103–104.

⁶ O relacjach głównego bohatera *Morfiny* z kobietami przedstawionymi w powieści traktuje w swojej recenzji Ewelina Stanios, zob. tejsze, *Ulepiony z żeńskiej gliny*, „Akcent” 2013, nr 4 (132), s. 110–114.

bardziej stabilnymi pod względem ontologicznym niż mężczyźni, których charakteryzuje rozchwianie emocjonalne czy wręcz – jak w przypadku głównego bohatera Konstantego – uzależnienie od doznań cielesnych i doświadczeń sensualnych. Mężczyźni jawią się tu wręcz jako cienie kobiecych sylwetek, a ich męska tożsamość konstytuuje się przez ich prymat. Męskość staje się płynna, jak pod wpływem tytułowej morfiny, i nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ulega ona dewaluacji. W odróżnieniu od kreowanej w systemie patriarchalnym stabilnej i silnej męskości cechy męskie w powieści ulegają rozmyciu, wyeksponowane zostają słabości mężczyzn znaczonych wręcz kobiecymi cechami (w rozumieniu ogólnym, m.in. charakterystyczną dla nich słabością, brakiem zdecydowania, emocjonalnością). Kobiety panują nad rzeczywistością (m.in. matka Konstantego, Hela, Salome, Dzidzia). Takie założenie, bazujące na silnej dychotomii charakterologicznej bohaterów, przywodzi na myśl prozę Brunona Schulza, zdominowaną przez mocne kobiece sylwetki panujące nad mężczyznami. U Schulza jednak dominacja ta wiąże się ze sferą seksualną i dotyczy wręcz perwersyjnych wyobrażeń na temat kobiet, o czym pisał w swoim artykule Paweł Dybel⁷. Supremację kobiet w powieści Twardocha podkreśla również istnienie trzecioosobowej, bliżej niedookreślonej narratorki, zdającej sprawę o każdym ruchu głównego bohatera. Szara Przyjaciółka Konstantego nie tylko wie o wszystkim – poszerzając tym samym perspektywę narracyjną, patrząc w przeszłość i przyszłość – ale również widzi to, co rozgrywa się wewnątrz bohatera, zna jego myśli, targające nim emocje, a nawet stara się kierować jego działaniami⁸. Jest to zabieg celowy, co wielokrotnie podkreślał sam autor powieści, zauważający ograniczenie roli męskości w dzisiejszych czasach.

Granice oczekiwań

System społeczny i system władzy wpycha Kostka w role, których nie chce i nie umie należycie odegrać – jeśli już podejmuje się jakiegoś działania, najczęściej jego rezultaty nie są zadowalające, a czasem wręcz tragiczne w skutkach – dlatego ucieka od realnego świata w lepką i płynną rzeczywistość, zamkniętą w buteleczce z morfiną. Tak jest mu wygodniej, ponieważ odpowiada mu, że społeczeństwo sytuuje go na marginesie, że niczego od niego nie oczekuje. Bohater ma jednak świadomość, że tym samym krzywdzi swoją rodzinę. Powierzona mu funkcja podwójnego agenta również nie do końca mu odpowiada, wcale nie ze względu na to, że nie może kontaktować się z Helą i Jureczkiem, ale dlatego, że staje się za coś odpowiedzialny, musi wykonać powierzone mu zadanie. Do czasu, w którym został zaangażowany

⁷ Zob. P. Dybel, *Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny świat prozy Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 204–218.

⁸ Według Zofii Król postać narratorki, cienia towarzyszącego Kostkowi, jest powieleniem założeń narracyjnych zastosowanych we wcześniejszej powieści Twardocha *Wieczny Grunwald*. Zob. Z. Król, *Kostek pod Grunwaldem*, Dwutygodnik.com. Strona kultury, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4882-kostek-pod-grunwaldem.html> (dostęp: 23 kwietnia 2015).

w działania konspiracyjne, wszelka odpowiedzialność, jaka na nim spoczywała, łączyła się bezpośrednio z rolą ojca, choć i tę powinność Konstancy z łatwością spychał w zakres odpowiedzialności rodzicielskiej Heli. Dokonuje się zatem na oczach czytelnika transgresja egzystencjalna głównego bohatera, którą Paweł Rams określa następująco:

W moim ujęciu transgresja egzystencjalna to osobiste, emocjonalne i partykularne doświadczenie związane z przekraczaniem granic między innymi tożsamości, płci, seksualności oraz innych norm ustanowionych przez dane społeczeństwo i obowiązujące w tym społeczeństwie prawo. Doświadczenie to angażuje często skrajne emocje: od ekstazy do lęku czy nawet grozy; dlatego też jest partykularne i niepowtarzalne⁹.

Główny bohater *Morfiny* usilnie przeciwstawia się ograniczaniu, m.in. swojej cielesności czy funkcjonowaniu w sposób uznawany przez społeczeństwo za właściwe, woli utożsamiać się z bohemą okresu międzywojnia, artystycznym światkiem lekkoduchów. Sprzeciwia się tym samym narzucanej mu odgórnie dyscyplinie, uważanej za powinność dobrego obywatela (szczególnie w czasie wojny). Przed wszystkim nie zgadza się jednak z ograniczeniami dotyczącymi sfery cielesności pojmowanej w taki sposób, by można ją było zamknąć w granicach kulturowej akceptacji – zajmowane przez niego stanowisko wiąże się bezpośrednio z filozofią życiową matki Konstantego, którą ta systematycznie mu wpajała. Zostaje tu wielokrotnie przekroczona granica tabu i nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jest to działanie celowe, czynione z premedytacją jako przejaw buntu przeciw otaczającej rzeczywistości. Świat Konstantego scala się z brudnym światem prostytutki Salome, do której łoża niejednokrotnie wraca, znajdując w nim ukojenie. Ona natomiast zawsze go przyjmuje, mimo że wiele już razy, trzaskając drzwiami, wyrzucała z mieszkania, że kilkakrotnie ją spoliczkował, by móc poczuć się mężczyzną. To właśnie kobiety stanowią o męskości bohaterów *Morfiny*, to do nich należy akt kreacji świata. Konstancy sam mówi o sobie, że jest pół-człowiekiem, pół-mężczyzną, pół-ojcem, pół-mężem – pół-rola Kostka nawarstwiają się w jego postrzeganiu samego siebie:

O Heli też myśli, ale już bez żalu: przekona się teraz, jak wiele utraciła, jak nisko go ceniła. Czyli jednak z żalem, bo szczerze należy przyznać, że tak wiele to Hela mimo wszystko nie utraci. Pół męża straci, pół mężczyzny. Ilu takich ziemia nosi? Półmężczyzn, pół-, a raczej niby-artystów, półojców, półmężów, wszystko po połowie, dość, by zwieść, dość by wiarygodnie obiecać, nie dość, by obietnic dotrzymać. Więc pół mężczyzny, bo tyle go było, żeby go pokochała, żeby jakoś wypełnił w niej to miejsce na mężczyznę, które jest w każdej kobiecie: w jej ciele, w jej sercu, w głowie, w duszy, ale nie na tyle, aby nie pozostało tam już miejsca na tęsknotę za czymś

⁹ P. Rams, *Transgresja jako metafora. Przypiski do myśli Richarda Rorty'ego*, [w:] *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XIX wieku*, red. J. Wróbel, Kraków 2013, s. 12.

– właśnie, za czym? Za czymś więcej, kimś więcej, kimś większym, kimś bardziej, kimś bardziejym¹⁰.

Skoro definiuje siebie kategoriach niepełności, oznacza to, że nie jest kimś, ale nie jest też nikim. Wydaje się więc być zawieszony w próżni, na granicy, bo wie, że oczekuje się od niego, by był kimś, by spełniał określone role – ojca, męża, Polaka, dobrego i uczciwego człowieka – tymczasem on tkwi niżej, tam, gdzie płynna rzeczywistość małej szklanej buteleczki, miękkiej, brudnej i ciepłej Salome. Tam, gdzie doznania przepełnione sensualnością, takie, których nigdy nie doświadczyłby w idealnym świecie jego perfekcyjnej i zwykle oschłej żony. Tam, gdzie wojna toczy się jedynie w tle i sprawia, że trudniej dostać morfinę, że ceny idą w górę jak szalone, że obowiązuje niewygodna godzina policyjna. W pewnym momencie nawet ten pozornie bezpieczny i łatwo dostępny świat zaczyna Konstantemu ciążyć, po czym systematycznie się rozpada, głównie pod wpływem jego czynów – kilkakrotnie policzkuje Salome, morduje Tumanowicza. Ale uczucie zawieszenia w próżni nie opuszcza go nawet wtedy, gdy angażuje się w konspirację, gdy spełnia swoją powinność wobec żony i ojczyzny, iluzorycznie nadając swoim działaniom sens. Nie wie wtedy, kim tak naprawdę jest, mówi: „Posiedziałem tak trochę w dziwnym poczuciu bycia nigdzie, w świecie, którego nie ma, w wielkim pomiedzy” (s. 200). Próbuje wmówić sobie, że właśnie rola konspiratora otwiera mu drzwi do tego, by stać się innym, lepszym Konstantym. Wielokrotnie zadaje sobie pytanie: „kim jestem?”. Płacze się jednak w odpowiedziach, nie potrafi ustosunkować się do oczekiwań innych względem niego. Myśląc o Heli, próbuje odnaleźć siebie godnego ojczyzny, godnego roli, którą przyszło mu odegrać, choć nie jest do końca przekonany, czy potrafi się zmienić i czy na pewno właśnie tego chce:

Ojczyzna.

Dopijam koniak i po dwóch dalekobieżnych i tym kieliszku czuję już lekki rausz.

I z tego rauszu pojawia się myśl, nie, nie myśl – cień myśli zaledwie, jak ukłucie maleńką igiełką, gdzieś bardzo głęboko.

Buteleczka pełna szczęścia i tęczowej radości i zapomnienia i ciała mojej słodkiej Salome, jak biała miękka skóra i fałdki i smak i gorąco jej kobiecości i spierzchnięta skóra jej piersi...

Ale nie, nie, tłumię to uczucie. Nie jestem już tym Konstantym. Gdzież mnie zaprowadziło bycie Konstantym morfinistą i dziwkarzem, do tego, że z konieczności wydłubałem człowiekowi oko, aby potem go z zimną krwią zamordować, chociaż ten wcześniej darował mi życie. Nie, już nie. Żadnych narkotyków, żadnych kochanek.

Teraz liczy się tylko Polska.

Przy barze zamawiam jeszcze jeden koniak, wypijam jednym haustem, za nic mając obyczaj (s. 207).

¹⁰ S. Twardoch, *Morfina*, Kraków 2012, s. 65–66. (Następne cytaty za tym wydaniem oznaczone zostaną w tekście).

Emocje, wyszczególnione przez Pawła Ramsa w jego propozycji rozumienia transgresji egzystencjalnej, w tym przypadku są efektem alkoholowego upojenia, jednakże skłaniają Konstantego do refleksji nad sobą. W końcu zaczyna rozumieć, że Hela nie kocha go wyłącznie dlatego, że spełnia swój obowiązek względem ojczyzny. Przyznaje, że nie potrafił patrzeć na nią inaczej, niż przez pryzmat jej ojca, z którym, delikatnie mówiąc, nie miał najlepszych relacji. Ona jednak przyjmuje go za każdym jego powrotem, bo łączy ich pewnego rodzaju magnetyzm, niepozwalający mu odejść na dobre. Kostek wie, że kochałaby go nawet wtedy, gdyby naprawdę został Niemcem, gdyby okazał się prawdziwym zdrajcą. Wie, że od niej również zależy to, jakim jest człowiekiem. To m.in. ona go konstytuuje, jest jego częścią, choć właśnie tą, której początkowo Kostek nie umie zaakceptować. Co więcej, ucieka od tej części siebie, od tego czystego elementu utożsamianego z Helą, przedstawioną na zasadzie kontrastu z brudną Salome. I kiedy jego żona przyjmuje go pod swój dach zbrukanego krwią, brudnego, poobijanego, kiedy gładzi jego włosy i wybacza mu wszystkie złe uczynki, Konstanty wie, że ma nad nim władzę.

Bohater ma świadomość, że liczy na niego również Jacek, człowiek, który choć zna hulawczą naturę Kostka, powierza mu odnalezienie Igi – jedynej ważnej dla niego osoby. Ufa, że w obliczu wojennej rzeczywistości Kostek zachowa się tak, jak przystało na prawdziwego przyjaciela. Prosząc go o pomoc, wystawia Konstantego na próbę, choć w gruncie rzeczy jest przekonany, że Willemann jest powodem wszystkich spotykających go nieszczęść, że wręcz wysysa szczęście z jego życia i potrafi mu bardzo zaszkodzić. Konstantemu ciężą również oczekiwania społeczeństwa, a przede wszystkim bohemy, do której się wkupił. Oficjalnie przechodząc na stronę niemiecką, staje się wrogiem. Ludzie, którzy przed wojną nie mieli względem niego najmniejszych oczekiwań i cieszyli się z jego towarzystwa, teraz okazują mu swoją niechęć, pokazują jak bardzo ich zawiódł.

Mimo starań bohatera, by być lepszym człowiekiem, jego przeszłość kładzie się cieniem na teraźniejszości. Niezależnie od tego, jak bardzo zasłużyłby się konspiracji, a pośrednio również swojej rodzinie, Konstanty podświadomie przeczuwa, że jego wszelkie działania zmierzają ku katastrofie, co gorsza, nie potrafi tego powstrzymać. Znów zostaje zawieszony w próżni – jeśli nic nie uczyni, poniesie klęskę, natomiast jeśli przyjmie postawę aktywną, nie podoła powierzonym mu zadaniom i zawiedzie innych.

Dopiero Dwidzia zmienia sposób, w jaki Kostek sam siebie postrzega, a przemiana ta nie łączy się z konkretnym wydarzeniem, które stanowiłoby zwrot w akcji powieści. Ona zwyczajnie daje mu możliwość bycia takim Konstantym Willemannem, jakim chce być. Nie sugeruje się tym, co mówią o nim inni, nie ocenia jednoznacznie, niczego nie oczekuje, co więcej, z początku ignoruje go jako mężczyznę, co dla Kostka jest pewną nowością. Pozwala mu uwierzyć we względność rzeczywistości i sądów o niej. Niejako pozbawia go tych pewników, które były dotychczasowymi wyznacznikami egzystencji Kostka, co zmienia jego samostrzeżenie. Dwidzia nieświadomie stymuluje Kostka do tego, by podjął wysiłek naruszenia granic ról

przypisywanych mu przez innych, na własnym przykładzie pokazuje, że warto poszukiwać sposobu na życie w zgodzie z samym sobą, nawet jeśli wiązałoby się to z podjęciem wysiłku „skonstruowania” siebie na nowo.

Granice męskości

Główny bohater powieści uchodzi za niezależnego mężczyznę lubiącego piękne kobiety i dobre samochody – lekkoducha, dla którego jedynym celem w życiu jest zabawa. Jednak kiedy czytelnik poznaje myśli Konstantego i wkracza w świat jego, emocji i rozterek – głównie za przyczyną trzecioosobowej, mrocznej narratorki – zarysowana wcześniej sylwetka rozmywa się bezpowrotnie. W owym założeniu narracyjnym realizuje się kategoria nazwana fokalizacją zerową, „gdy narrator mówi tak, jakby wiedział i widział wszystko, a przynajmniej więcej niż postać”¹¹. Niedookreślona narratorka przejmuje w dużej mierze kontrolę nad bohaterem, dzięki swojej wiedzy i możliwości patrzenia daleko w przeszłość i przyszłość, sięgania do faktów, o których główny bohater nie może mieć pojęcia, staje się instancją pozornie kontrolującą jego losy. Zmienna optyka, różnorodność w percypowaniu rzeczywistości podkreśla zależność Willemanna od innych bohaterów, a właściwie głównie bohaterki powieści.

Rzecz jeszcze bardziej się komplikuje, gdy narracje tego typu wiążą się z grą zamkami osobowymi. Zazwyczaj owo wahanie między różnymi podmiotami i przedmiotami percepcji służy problematyzacji kwestii tożsamościowej¹².

To zabieg nie tyle poszerzający poznawczą perspektywę czytelnika, ale także uświadamiający mu, że główny bohater jest jedynie formą, którą wypełniają poszczególne postacie wchodzące z nim w interakcje. Z pozoru silna i charakteryzująca się czysto męskimi cechami postać rozpada się, ulega destrukcji. Nadszarpnięte poczucie męskości, wyrażane niejednokrotnie poprzez określenia „pół-człowiek” i „pół-mężczyzna”, ma podłoże w migotliwym statusie sylwetki ojca. Baldur von Strachwitz, okaleczony nie tylko fizycznie, ale i psychicznie przez Katarzynę Willemann, choć pozornie nieobecny w życiu Kostka, rzutuje na jego percepcję rzeczywistości. Można zatem ulec wrażeniu, że tak naprawdę Kostek szuka samego siebie nie tylko w kontekście tożsamości narodowościowej czy w powierzanych mu rolach i stara się spełnić oczekiwania innych, ale także szuka w sobie mężczyzny, jakby nie był do końca pewien, czy samym istnieniem zasługuje na takie miano. W jego mniemaniu tożsamość płciowa wydaje się nie być czymś danym odgórnie, a kształtowanym przez poszczególne osoby. To kobiety stanowią o jego męskości w kontekście fizycznym, ale również kontrolują i ukierunkowują jego życie od samego początku – to dla matki Konstanty jest Polakiem, dla Heli angażuje się w działalność

¹¹ A. Łebkowska, *Pojęcie focus w narratologii – problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 221.

¹² Tamże, s. 231.

konspiracyjną. W objęciach Salome odnajduje ukojenie i próbuje oderwać się od trudów wojennej rzeczywistości. Odnalezienie jego pierwszej kochanki, a aktualnej żony przyjaciela, zmusza go do podjęcia różnych, często ryzykownych kroków. Konstanty zawdzięcza wszystko kobietom, ale relacja ta działa w dwie strony – jest od nich w zupełności zależny i niejako im poddany. Według wszechwiedzącej narratorki to matka Konstantego jest winna temu, że nie jest on w stanie spojrzeć na kobietę inaczej niż z pożądaniem, że nie jest zdolny do komunikacji na wyższych poziomach, że wszystko sprowadza do kontaktu cielesnego. To w relacjach fizycznych próbuje się odnaleźć, poszukuje swojej tożsamości, która nie została ukonstytuowana na innych płaszczyznach:

A ty patrzysz na nią z pożądaniem, które nie wiesz skąd się pojawiło, ale tak właśnie na nią patrzysz, bo tak patrzysz na wszystkie kobiety, bo nie umiesz inaczej popatrzeć na kobietę niż z pożądaniem, bo od każdej chciałybyś dowodu na to, że ma cię za mężczyznę, bo sam nie jesteś tego pewien, możesz za to podziękować matce, Kosteczkowi (s. 243).

Konstanty wielokrotnie zadając sobie pytanie, kim tak naprawdę jest, prawdopodobnie zauważa, że postrzeganie i ocenianie rzeczywistości jedynie przez pryzmat cielesności nie jest wystarczające, by móc się w niej odnaleźć. Wpojone mu przez matkę racje okazały się być nieprzydatne, co więcej, stymulują jego psychospołeczne nieprzystosowanie. Willemann nie potrafi odnaleźć się jako mężczyzna, mąż, ojciec, Polak, co więcej – sam musi wypracować sposób, który pozwoliłby mu na normalne życie. Piotr Dybel, pisząc o prozie Schulza, zwraca uwagę na marginalną pozycję ojca w jego tekstach, wskazując dobitnie na fakt ojcowskiej degradacji, zaburzającej właściwą relację rodzic–dziecko, co rzutuje na funkcjonowanie dziecka w świecie. Ale również w tej degradacji upatruje przyczyny aktywnej postawy narratora-syna. Zdeprecjonowana sylwetka ojca – tak w przypadku bohatera prozy Schulza, jak w przypadku głównego bohatera *Morfiny* – sprawia, że syn ma świadomość istnienia męskiego pierwiastka w sobie i na tej podstawie poszukuje własnego Ja oraz konstruuje własne wyobrażenie o sobie samym.

Można powiedzieć, że syn rozwija w swojej wyobraźni jedynie inną wersję tego dramatu, będąc do ojca tak łudząco podobny w swym zagubieniu i nicestwieniu w świecie tworzonych przez siebie fikcji¹³.

Co więcej, Willemann przyjmując w celach konspiracyjnych tożsamość ojca, poniekąd utożsamia się z nim i nie można oprzeć się wrażeniu, że wielokrotnie w owym przeobrażeniu zatracza siebie. Zaciera tym samym granicę między własną tożsamością a tożsamością swojego ojca.

¹³ P. Dybel, *Seksualność zdegradowana...*, s. 210.

Granice człowieczeństwa

W swoich poszukiwaniach Konstanty nie poprzestaje na granicach cielesności, zanurza się jeszcze głębiej – szuka istoty swojego człowieczeństwa. Dociera z pomocą Szarej Przyjaciółki do mrocznych obszarów świadomości, których zaledwie dotyka, staje na granicy tego, co uświadamiane i tego, co kryje się po drugiej, niezbadanej stronie. Zabieg ten wpisuje się w Jungowską koncepcję cienia, będącego negatywnym aspektem własnej osobowości. Według Junga cechy charakteru składające się na cień mają naturę emocjonalną.

Emocja mianowicie nie jest aktywną czynnością, lecz czymś, co nam się wydarza. Afekty pojawiają się z reguły tam, gdzie człowiek jest najslabiej przystosowany, i zarazem ujawniają przyczynę tego osłabionego przystosowania, którą jest pewne niedowartościowanie oraz obniżenie poziomu osobowości. Na tej głębszej płaszczynie, gdzie rządzą niekontrolowane lub tylko z trudem dające się kontrolować emocje, zachowujemy się, w mniejszym lub większym stopniu, jak człowiek pierwotny, który jest tylko bezwolną ofiarą swych afektów, lecz także odznacza się godnym uwagi brakiem zdolności do wydawania sądów moralnych¹⁴.

Dopiero w chwili, w której torturuje i morduje drugiego człowieka, niejako owego człowieczeństwa dotyka. W tym przypadku człowieczeństwo staje się synonimem tego, co leży u źródła natury jednostki, tego, co tłumione i spychane w podświadomość, blokowane i powszechnie uznawane za godne potępienia, paradoksalnie będące źródłem samopoznania. Jung pisze: „chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego też z reguły spotyka się z poważnym oporem”¹⁵. To również obszary stanowiące punkt zaczepienia w przesunięciu granicy możliwości ludzkich. W przypadku Willemana granicę taką wyznacza morderstwo. Konstanty, siedząc okrakiem na Tumanowiczu i wydłubując mu oko, odkrywa w sobie zwierzęcą siłę popychającą go do działania, choć przecież wcześniej jego ofiara darowała mu życie. Być może dotyka też istoty samej Mrocznej Narratorki, która pyta:

Czego dotknąłeś, Kosteczku, wyjmując mu to oko? Czyżbyś dotknął tego, kim albo czym jesteś naprawdę, albo przeciwnie, czyżbyś się od siebie samego bardzo oddalił? Czy może dotknąłeś człowieczeństwa, czego nie wiesz i do czego się nie przyznasz, bo chociaż przecież masz się za cynika, to tej prostej prawdy o człowieku nie potrafiłbyś przyjąć, a ta prosta prawda cię brzydzi, Kosteczku. Gdybyś tych czasów dożył, to brzydziłbyś się człowieka ze zdjęć z Oświęcimia, prawda? (s. 243)

Narratorka towarzysząca Kostkowi mówi o kategorii wstrętu. Według Julii Kristevej to, co wstrętne, sytuuje bohatera na granicy przedmiotu i podmiotu.

¹⁴ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 69.

¹⁵ Tamże, s. 68–69.

Ponadto to, co wzbudza obrzydzenie dosadnie świadczy o osadzeniu w istocie człowieczeństwa i stanowi z nią łącznik. To, co odrzucane, traktowane jako wstrętne i obrzydliwe Kristeva nazywa *abjectem*-wymiotem, który „nie pozwala na przeprowadzenie precyzyjnej granicy między przedmiotem a podmiotem”¹⁶, choć paradoksalnie *abject* stanowi o człowieczeństwie i nie da się go z ludzkiej natury usunąć. *Abject* w rozumieniu badaczki usytuowany jest na granicy podmiotu i przedmiotu, tożsamy z tym, co niechciane i nieprzyswajalne, a zarazem nieodłączne i bliskie. Główny bohater *Morfiny* niejednokrotnie przekracza te granice, czyni to także w chwili mordu na Tumanowiczu. Lokuje się wówczas po stronie przedmiotu (ulega paradoksalnie odczłowieczeniu w podstawowym znaczeniu tego słowa, a odmiennym niż znaczenie prezentowane wcześniej w artykule), choć brzydzi się okaleczonego ciała ofiary i jej krwi na swoich dłoniach i ubraniu. Przekroczenie owej granicy jest również wchodzeniem w obszary niebezpieczne, dlatego Kostek przypisuje temu działaniu rangę konieczności. Uznaje, że dopuścił się zabójstwa w słusznej sprawie i było ono działaniem usprawiedliwionym, dokonany w imię ważnego dla działalności organizacji konspiracyjnej zadania.

To co cielesne w *Morfynie* jest brudne, lepkie, ciekłe, płynne, a zarazem złe i naczaczone, choć paradoksalnie najbliższe głównemu bohaterowi, dające iluzoryczne poczucie bezpieczeństwa, oderwania od rzeczywistości, zawieszenia czy zanurzenia w niebycie. Świat ten reprezentuje przede wszystkim Salome, ale również w pewnym sensie Iga, uwieczniona na fotografiach z dionizyjskich orgii, znalezionych przez Kostka w mieszkaniu Sali. Wartości duchowe natomiast, których reprezentantką i po części strażniczką jest Hela, są piękne, czyste, ale i odległe – Konstanty ma świadomość, że daleko mu do idealnego męża, ojca czy patrioty. W pewnym sensie nie rozumie też, w jaki sposób Hela może go tak kochać, skoro ich relacji bliżej jest do romantycznej miłości niż do sensualnej i przepełnionej pożądaniem. Niekiedy wydaje się nawet, że Hela kocha bardziej swoje wyobrażenia o Kostku, który po wojnie ma zostać bohaterem narodowym, niż jego samego tu i teraz. Hela, wychowana w duchu patriotyzmu, ma w sobie ten niepojęty dla Konstantego pierwiastek, pozwalający jej patrzeć na działania wojenne jak na uświęconą powinność względem ojczyzny i pomagający jej znosić wszelkie niedogodności i przeciwności losu z dumą właściwą prawdziwej Polce:

[...] dlaczego uciekłem do tego szamba od czystego łona mojej eugenicznej żony, od jej lędźwi czystych jak polski ołtarz, od jej łona przypominającego czystą łąkę [...]. Ciężką, ponurą koniecznością było dla niej moje ciało. Wolałaby, abyśmy ciał nie mieli. Ale dla Polski znieść mogła i to (s. 98).

Hela mimo wszystko nieustannie próbuje zaszcześcić ów pierwiastek w duszy Kostka, wpisując go w granice swojego świata idei. To właśnie ona podejmuje wysiłek umieszczenia w nim swojego męża.

¹⁶ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, za: A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało...*, s. 22.

Wszechobecność cielesności

Charakterystyczny dysonans między złem a dobrem nie zawiera się w powieści jedynie w postawach ludzkich – tu nawet przestrzeń ulega ambiwalentnej kategoryzacji. Choć Warszawa opisywana jest jako miasto martwe, które po kapitulacji umiera dla Polaków, niekiedy określane nawet jako „zgwalczone”, składa się – w mniemaniu Konstantego – z dobrych i złych rejonów, miejsc:

Nie do Salome. Nie do mojej buteleczki pełnej dobra i szczęścia. Do domu, do domu, spać. Tam, w domu, nie ma wojny. Nie ma Niemców. Nie ma trupów ani strażów, jest tylko Hela, moja Helena, moja wspaniała Helena [...]. Minąłem plac Unii Lubelskiej z pomnikiem lotnika, wiele nie polatał, minąłem Rogatki Mokotowskie i już idę ulicą, ze złego Powiśla na dobry Mokotów idę, daleko za mną i coraz dalej złe ciało Salome, idę ku czystemu ciału Heli, ku małemu życiu mojego Jureczka, idę na Mokotów (s. 165).

Przestrzeń w *Morfinie* jest nie tylko widziana przez pryzmat cielesności, ale także całkowicie jej podporządkowana. Kategoria wzroku jest zresztą w powieści bardzo istotna i wiąże się z wychodzeniem poza to, co dane, z postrzeganiem wszystkiego z odpowiedniej perspektywy. W patrzeniu zawiera się to wszystko, co leży u podstaw rzeczywistości głównego bohatera. I nie chodzi tylko o to, w jaki sposób Kostek patrzy na innych, ponieważ w gruncie rzeczy optyka ta sprowadza się do zaspokajania własnych potrzeb i łączy się z pożądaniem. Jednak sposób, w jaki inni patrzą na Konstantego, staje się jego sposobem patrzenia na samego siebie. To właśnie w kategorii wzroku – w akcie patrzenia i postrzegania zawiera się istota Ja Konstantego, który postrzega siebie przez pryzmat tego, jak widzą go inni. Dopiero relacja z Dzidzią w pewien sposób go wyzwala. Wcześniej to inni stanowili o jego życiu. Matka ukształtowała go jako człowieka sprowadzającego wszelkie aspekty rzeczywistości do kategorii cielesnych, czerpiącego z życia pełnymi garściami, nie oglądając się na innych. Hela z kolei widzi w nim wartościowego konspiratora, Polaka spełniającego swój obowiązek wobec ojczyzny – to dla niej przecież angażuje się w działalność podziemia. Iga z kolei konstytuuje Konstantego poniekąd jako mężczyznę, który może uwieść każdą kobietę. Kostek ma świadomość tego, że z Igą łączy go pewna więź, ale fakt, że to ona „pokazała mu”, w jaki sposób obchodzić się z kobietami, zaważył na tym, iż był gotów na inne miłosne podboje. Może się wydawać, że jego pierwsza kochanka jest poniekąd *alter ego* Konstantego – jest zmęczona życiem u boku Jacka-bohatera, chce tylko przeżyć wojnę, najlepiej bawiąc się i pijąc. Każde przekroczenie pozornie niezmiennych i na stałe przypisanych cech poszczególnych osób, przekroczenie formy, w którą się wpisują, uprawia Kostka w zdziwienie, tak jakby każdy miał z góry określone miejsce w świecie i nie był w stanie tego zmienić. Świadczy o tym m.in. sytuacja w mieszkaniu Salome:

Patrzy na mnie i zmienia się jej spojrzenie, koniec spojrzenia jest innym spojrzeniem niż początek spojrzenia, spojrzenie zaczyna się od znużenia, upojenia, niechęci, bólu, kończy się spojrzenie w chuci, rozchylają się wargi, wiadomo przecież

– wargi również należą do spojrzenia, spojrzenie to moje patrzenie na jej patrzenie, spojrzenie to nie tylko oczy, to miejsce, w którym spotyka się jej patrzenie i moje, spojrzenie to skrzyżowanie patrzeń i w moim patrzeniu są właśnie jej usta i z jej warg, które się rozchyłają, odgaduję chuć i tamtych mężczyzn (s. 69–70).

Wszystko sprowadza się zatem do spojrzenia, które warunkuje rzeczywistość, w którym zawierają się cielesność, emocje, granice percepcji rzeczywistości. Sala wychodzi ze swojej roli tylko na chwilę, ale Kostek tę zmianę zauważa. Tu w kategorii wzroku mieści się cała cielesność, kochankowie są w tym spojrzeniu oboje, to w nim spotykają się bardziej niż w określonej sytuacji, w określonym fizycznie miejscu.

Morfina wpisuje się bez wątpienia w nurt tożsamościowo-doświadczeniowy wyszczególniony przez Annę Łebkowską. Postrzeganie rzeczywistości uzależnione jest ściśle od cielesności, która rządzi nie tylko bohaterami, ale i wpływa na ukazywaną przestrzeń. Główny bohater wydaje się być wręcz idealnym reprezentantem kategorii ciała nieprzezroczystego i przekraczającego różnego rodzaju normy oraz ciężącego ku inności. Sytuuje się również w obrębie kategorii *abject* – zaburzając tym samym granicę między podmiotem a przedmiotem, stając po stronie przedmiotu. Powieść jest również studium poszukiwania tożsamości nie tylko narodowościowej, ale także cielesnej i płciowej. Działania głównych bohaterów opierają się w większości na pokonywaniu granic własnych ciał, przekonań, ale i ograniczeń stwarzanych przez rzeczywistość. To ciągłe „wychodzenie poza” realizuje się głównie w kontekście kategorii wzroku oraz w sposobie percepcji. Postrzeganie wiąże się w tym przypadku z patrzeniem przez określony pryzmat – najczęściej uwarunkowany społecznie, kulturowo czy ideowo. Wzrok natomiast staje się niejako przedłużeniem istnienia, jakością pozwalającą odkryć nową przestrzeń, dającą schronienie, które wydaje się być o wiele bardziej intymne od jakiegokolwiek innego, gdyż w ograniczonym stopniu podlega limitacjom czasowym i przestrzennym, co więcej – nie zawsze podlega tabu.

Spotykana zwykle w tekstach literackich tendencja do reifikacji kobiecego ciała i kobiecej postaci, ukazywanych przez pryzmat męskiego spojrzenia, zostaje w przypadku *Morfiny* zaburzona. Role się odwracają, co czyni powieść o wiele bardziej interesującą. Męskość zostaje zdominowana przez kobiecość. To właśnie kobiety konstytuują męskie jednostki, to one decydują o przebiegu wydarzeń. *Morfina* pod względem przedstawiania dysonansów między światem kobiecym a światem mężczyzn pozwala na odtworzenie – równocześnie z głównym bohaterem – procesu poszukiwania własnej tożsamości, na odnalezienie samego siebie w rzeczywistości, która tego nie ułatwia. W tym żmudnym poszukiwaniu, okupionym wieloma porażkami i dramatycznymi wydarzeniami, akcent zostaje położony nie tyle na samo osiągnięcie stabilnej tożsamości, ale właśnie na dążenie do niej. Poszukiwanie siebie łączy się z wpisywaniem własnego Ja w poszczególne role bądź z rezygnacją z ich pełnienia. Oczekiwania innych stają się więc czynnikiem uniemożliwiającym rozwój jednostki, blokują proces poznawania samego siebie. Konstancy w owym

poszukiwaniu dochodzi do granic człowieczeństwa, granic męskości – próbuje przekroczyć granice cielesności, warunkujące jego dotychczasową rzeczywistość. Odczuwa wstręt, paraliżujący strach, agresję pozwalającą mu zabić drugiego człowieka. Dochodzi do punktu, w którym otaczająca go dotychczas rzeczywistość, związana ściśle z cielesnością, zaczyna się rozpadać, ukazując zupełnie nowe jakości i sensory. Wszystkie płaszczyzny powieści powiązane są z kategorią cielesności, która stanowi ich wspólny mianownik i wysuwa się na plan pierwszy.

The corporal limitations in “Morfina” written by Szczepan Twardoch

Abstract

The article is an attempt to read the novel written by Szczepan Twardoch “Morfina”, by using the category of corporality and somapoetics. The book represents the interest in the subject of corporality which affects the plot. Morfina shows different ways of crossing the borders of varied norms by the human being. As a result, the category of corporality comes to the foreground of the novel. In addition, the article shows female dominance over the masculinity and the process of discovering self-identity of the protagonist of “Morfina”.

Key words: “Morfina”, Szczepan Twardoch, corporality, somapoetics, transgressions

Katarzyna Bielewicz

absolwentka Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, słuchaczka studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym w zakresie literaturoznawstwa. W 2014 roku obroniła pracę magisterską pt. *Typy narracji w literackich i nieliterackich świadectwach Zagłady. Perspektywa dziecka*; zainteresowania naukowe: literatura świadectwa, postpamięć, somatoestetyka, narracje korpograficzne.

e-mail: katarzynabielewicz1@gmail.com

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Dawid Kieres

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Nagrobne inskrypcje metaforyczno-peryfrastyczne z polskiego cmentarza w Adampolu (Turcja)

Inskrypcja nagrobna jest to krótka forma literacka umieszczona na grobie lub tablicy upamiętniającej zmarłego. O przynależności do tego gatunku decyduje jednak nie tyle treść i forma tekstu, co jego kontekst oraz miejsce, w którym się znajduje. Inskrypcje nagrobne mają pewne stałe elementy, lecz niekoniecznie wszystkie z nich muszą pojawić się w obrębie tekstu, aby został zakwalifikowany do tego gatunku. Jak podaje *Księga żałoby i śmierci*¹, do podstawowych elementów składowych przynależą: imię, nazwisko, daty urodzenia i śmierci, informacja o rodzaju śmierci, tytuły i zasługi zmarłego, czasem również zwroty i prośby do Boga o zbawienie, fragmenty poezji lub słynne cytaty literackie. Istnieje wiele kombinacji zapisu i wykorzystania cech formy oraz spora dowolność w tym, które z powyższych elementów znajdują się w inskrypcji. Mogą być one uwzględnione w wyodrębnionym i zwartym tekście lub wymienione osobno. Dość powszechną praktyką jest oddzielanie części informacyjnej od części poetyckiej inskrypcji.

Jan Trzynadłowski dzieli inskrypcje nagrobne na trzy typy: onomastyczne, identyfikacyjne oraz metaforyczno-peryfrastyczne (poetyckie). Pierwszy typ napisów zawiera imię i nazwisko zmarłego, najczęściej uzupełnione o daty urodzenia, śmierci oraz liczbę przeżytych lat. Drugi rodzaj wzbogacony jest o dodatkowe informacje, jak wykonywany zawód, odznaczenia, osiągnięcia czy ważne wydarzenia historyczne, w których zmarły brał udział. Ostatni typ inskrypcji to epitafia poetyckie. Cechują się one największym nasileniem emocjonalnym. Uczucia po stracie bliskiej osoby lub wspomnienia z nią związane wyrażone są poprzez środki poetyckie zagęszczające tekst i niejednokrotnie skłaniające odbiorcę do refleksji. Trzynadłowski właśnie emocjonalizację przekazu stawia u podstawy niniejszego podziału. Nie chodzi tutaj oczywiście o siłę uczuć fundatorów poszczególnych nagrobków, lecz o ich okazanie w warstwie tekstowej epitafiów².

¹ M. Wańczykowski, M. Lenart, *Księga żałoby i śmierci*, Warszawa 2009, s. 171–172.

² J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 67.

Inskrypcje nagrobne mimo swoich niewielkich rozmiarów są nośnikiem wielu informacji na temat egzystencji i historii społeczności, można dostrzec w nich wpływy innych kultur czy upodobania danych epok. Na przestrzeni wieków dostosowywały się do panujących trendów, aby sprostać oczekiwaniom odbiorców³. Występowały na nagrobkach już w starożytności, a ich forma oraz treść ewoluowały. Pozwala to prześledzić przeobrażanie się sposobu postrzegania życia i śmierci w poszczególnych epokach⁴.

Głównym przeznaczeniem tego gatunku użytkowego jest nobilitacja zmarłego. W przypadku epitafiów metaforyczno-peryfrastycznych inskrypcje przybierają wyjątkową postać, nabierają dodatkowego znaczenia i wyrażają więcej emocji. Język poetycki, które ma wyróżnić osobę pochowaną w danym grobie i wzbudzić w potencjalnym odbiorcy tekstu podziw oraz uznanie dla spoczywającego pod kamieniem, na którym inskrypcja została wyrzyta. Napis taki jest duchowym odpowiednikiem kamiennego pomnika, czymś jeśli nie wiecznym, to przynajmniej trwalszym od ludzkiego życia. W pewnym sensie napis nagrobny oraz sam grób funkcjonują jako manifestacja zwycięstwa nad śmiercią, gdyż dzięki fizycznym śladom swojej bytności wśród żywych, zmarli pozostają w ludzkiej pamięci, a więc nadal żyją.

Inskrypcja nagrobna jest też swego rodzaju opowieścią o zmarłym, ostatnią zapisaną historią dostępną dla każdego, kto zechce się z nią zapoznać. Ten krótki tekst ujmuje życie ludzkie w schemat, według którego człowiek rodzi się, żyje i umiera. Narracja zawarta w inskrypcji porządkuje życie zmarłego oraz wyjaśnia jego śmierć. Ukazuje ją jako odwieczny porządek rzeczy, przez co zostaje oswojona, gdyż człowiek z natury obawia się bardziej tego, co jest mu nieznanem⁵.

Z obawą przed nieznanym wiąże się również zagadnienie graniczności. Adampol i znajdujący się tam cmentarz są zjawiskami liminalnymi na dwojaki sposób. Pierwszy – bardziej uniwersalny, odnosi się do śmierci, jako punktu oddzielającego dwa etapy istnienia lub też istnienie od jego braku. Wydarzenia graniczne w ludzkich kulturach cechują się często rozbudowanymi rytuałami, mającymi na celu ochronę jednostki w podróży poprzez granicę oddzielającą jeden etap od drugiego. Nie inaczej jest ze śmiercią. Objawia się to właśnie w postaci cmentarzy, które są niczym innym niż nagromadzeniem zespołów znaków, nagrobki zaś murem oddzielającym świat żywych od świata umarłych⁶. Drugi wymiar graniczności odnosi się do samej miejscowości jako małej enklawy polskości otoczonej inną kulturą.

³ B. Milewska-Ważbińska, „*Sit tibi terra levis*”. Z problematyki wierszowanych inskrypcji nagrobnych, strona internetowa Muzeum Pałacu w Wilanowie http://www.wilanow-palac.pl/sit_tibi_terra_levis_z_problematyki_wierszowanych_inskrypcji_nagrobnych.html (dostęp 19 czerwca 2015).

⁴ M. Vovelle, *Historia ludzi w zwierciadle śmierci*, [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 33–57.

⁵ J. Hajduk, *Opowiem Ci swoją historię. Mikronarracje w inskrypcjach nagrobnych*, [w:] *Narracyjność języka i kultury. Literatura i media*, red. D. Filar, D. Piekarczyk, Lublin 2013, s. 273–285.

⁶ J.-D. Urbain, *Rzeźba/Grób: przedmiot graniczny*, [w:] *Wymiary śmierci...*, s. 309–315.

Z czasem stawała się ona dla adampolan coraz mniej obca, a granice kultur stawały się mniej wyraźne. Nie oznacza to, iż kultura turecka wchłonęła całkowicie odrębność polskiej osady. Miejscowa ludność zachowała swoją tożsamość narodową i starannie ją pielęgnuje.

W niniejszym artykule dotyczącym tylko małej części badanego materiału, pochodzącego z cmentarza w Adampolu, koncentruję się wyłącznie na inskrypcjach nagrobnych metaforyczno-peryfrastycznych. Wyodrębniłem tę część podążając za podziałem Trzynadlowskiego⁷. Liczba inskrypcji poetyckich na adampolskim cmentarzu jest stosunkowo niewielka i obejmuje zaledwie siedem epitafiów⁸.

Adampol jest wsią znajdującą się w odległości trzydziestu kilometrów od centrum Stambułu. W 1846 roku została utworzona tam polska kolonia z inicjatywy Michała Czajkowskiego pod patronatem Hotelu Lambert z księciem Adamem Czartoryskim na czele. W nowo utworzonej wsi zamieszkali uchodźcy z ziem polskich najpierw po powstaniu listopadowym, później również po styczniowym. Osiedlili się oni na ziemi tureckiej w obawie przed represjami ze strony zaborców, głównie Rosji. Społeczność osady w okresie jej największej świetności liczyła około dwustu mieszkańców posługujących się językiem polskim⁹. Współcześnie Adampol jest popularną miejscowością wypoczynkową. To, że znajduje się w parku krajobrazowym, a kultura miejscowych jest dla istambulskich Turków zjawiskiem egzotycznym, działa na korzyść polskiej społeczności. Obecnie w Adampolu¹⁰ funkcjonuje wiele hoteli, domów gościnnych oraz restauracji serwujących także wieprzowinę – mięso, które w państwie zdominowanym przez islam należy do rzadko spożywanym.

Język, religia i tradycje kultywowane z namaszczeniem zdecydowały o przetrwaniu polskiej kultury w Adampolu. Polacy starali się zachować swoją tożsamość narodową, dlatego też wieś do dziś znacząco różni się od innych małych miejscowości w Turcji. Nie inaczej jest z cmentarzem, który w dużej mierze przypomina polskie wiejskie nekropolie, jednakże przy bliższej obserwacji zauważyć można pewne różnice i interferencje w warstwie językowej oraz w treści inskrypcji nagrobnych.

Cmentarz w polskiej wsi jest raczej niewielki. Znajduje się w pobliżu centrum miejscowości. Założony został zaledwie kilka lat po powstaniu osady, większość grobów z początkowego okresu jego funkcjonowania nie wytrzymała próby czasu i zanikła z powodu braku konserwacji. Na początku XXI wieku Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, oprócz ogólnego remontu zabytkowych grobów, postawiła

⁷ Zob. J. Trzynadlowski, *Małe formy literackie...*

⁸ Materiał z cmentarza zebrałem w Adampolu we wrześniu 2014 roku. Zachowałem oryginalną pisownię inskrypcji.

⁹ O historii Adampola piszą szeroko m.in.: K. Dopierała, *Adampol Polonezköy. Z dziejów Polaków w Turcji*, Poznań 1983; J. S. Łątka, *Adampol – polska wieś nad Bosforem*, Kraków 1981; J. Adamska, *Adampol, Polonezköy. Dom Pamięci Zofii Ryży*, Warszawa, 2004.

¹⁰ Współczesna administracyjna nazwa tej wsi to Polonezköy czyli Polska Wieś.

także pomnik upamiętniający zmarłych, których mogiły już nie istnieją. Listę osób odtworzono na podstawie ksiąg kościelnych¹¹.

Jcek Kolbuszewski uznaje wiersz na nagrobku za swego rodzaju aneks do części onomastycznej inskrypcji, gdyż podstawowy kontekst nadaje napisowi umieszczone na nim imię i nazwisko zmarłego:

Zasadniczy kontekst dla wypowiedzi poetyckiej stanowi informacja o imieniu, nazwisku, datach życia, czasem zawodzie zmarłego, niekiedy miejscowości, z której pochodził. Wiersz jest zatem pewnego rodzaju aneksem do epitafium onomastycznego. Zespala te obie części fakt, iż wiersz wiąże się z osobą zmarłego, wymienionego w onomastycznej części epitafium¹².

Oznacza to, iż zarówno inskrypcje identyfikacyjne, jak i metaforyczno-peryfrastyczne są niejako rozwinięciem i uzupełnieniem podstawowej formy napisu nagrobnego o elementy fakultatywne, mające na celu dodanie walorów estetycznych i informacyjnych tekstowi.

Pierwsza z omawianych przeze mnie inskrypcji nie jest typowym epitafium wierszowanym. W pewnym sensie to inskrypcja identyfikacyjna, gdyż opowiada historię życia zmarłego, jednakże zawiera w sobie pewne metafory:

MATKA Z SYNAMI OSIEROCENI STAWIAJĄ
TEN NAGROBEK NIEODŻAŁOWANEMU ICH
OJCOWI KTÓRY Z DALA OD OJCZYZNY
ZAMKNAŁ SWE OCZY W ADAMPOLU I
SPOCZAŁ MIĘDZY SWYMI RODAKAMI
KTO GO ZNAŁ TO NIECH UCZCI JEGO PAMIĘĆ
CHRZEŚCIJAŃSKIM WSPOMNIENIEM
WIECZNY ODPOCZYNEK RACZ MU DAĆ PANIE

Owe metafory występują tutaj w funkcji informacyjnej, odnosząc się do zleksykalizowanego układu: śmierć to sen („zamknął swe oczy”, „spoczął”). Taki sposób przedstawienia śmierci ma zabarwienie religijne i odnosi się do biblijnego zwrotu *zasnąć w Panu*. Sama konotacja: sen – śmierć swoje początki ma w starożytności. Używana jest, aby eufemizować i łagodzić obraz śmierci¹³. Chrześcijaństwo wnosi jednak pewne *novum* – śmierć przestaje być kresem życia.

W przytoczonym powyżej epitafium zauważyć można również kilka informacji na temat miejsca zgonu i pochówku oraz sugestię dotyczącą ojczyzny zmarłego. Informatywność taka nie była jednak bardzo częsta w epitafiach poetyckich. Od

¹¹ Zob. J. Adamska, *Adampol Polonezköy...*

¹² J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza*, Wrocław 1985, s. 65.

¹³ I. Steczko, *Językowe sposoby wyrażania aktu śmierci w dawnych inskrypcjach nagrobnych z cmentarza Rakowickiego w Krakowie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica VI” 2011, s. 92–108.

mniej więcej drugiej połowy XIX wieku¹⁴ panowało przekonanie, że język poetycki ma za zadanie opiewać bardziej wzniosłe tematy niż konkretne wydarzenia z życia zmarłych¹⁵. Z tego samego powodu nierzadko część identyfikacyjna inskrypcji oddzielana była od części poetyckiej. Oprócz faktu, iż oba elementy poświęcone były tej samej osobie, nie zachodziły pomiędzy nimi inne związki. Widać to w epitafium poświęconym Antoniemu Wieruskiemu:

ŚWIĘTEJ PAMIĘCI
ANTONI WIERUSKI
URODZ. 1804 UMART 10 CZERWCA 1869
ODBYT KAMPANIE:
W R. 1830 W STOPNIU PORUCZNIKA
W R. 1848 KAPITANA
W R. 1853 PODPOTKOWNIKA
W KOZAKACH TURECKICH
W R. 1863 OZDOBIONY ORDEREM SULTANA
MEDZYDA W STOPNIU POTKOWNIKA

Znacznie niżej niż przytoczony napis znajduje się dwuwiersz o charakterze poetyckim:

BIEG ŻYCIA BOHATERSKI I NADER CNOTLIWY
KONIEC TRAGICZNY DLA PRZYJACIOT¹⁶ SRODZE DOTKLIWY

Graficzno-przestrzenne wydzielenie części informacyjnej i metaforyczno-peryfrastycznej dowodzi, że język poetycki odseparowany został od pragmatycznego. Metafory i inne środki stylistyczne użyte w epitafiach mają traktować o sprawach duchowych, egzystencjalnych. Doczesność natomiast pozostawiona jest w obrębie inskrypcji identyfikacyjnej.

Dystych występujący na pomniku Wieruskiego należy również połączyć ze stylem *laudatio funebris* – utworem wychwalającym zmarłego. Pierwotnie wypowiedziany był on w trakcie uroczystych pogrzebów¹⁷. W późniejszych okresach elementy *laudatio* zaczęły pojawiać się w napisach nagrobnych. Jest to zjawisko typowe dla kultury staropolskiej, która w wieku XIX była nadal żywa.

Warto również zwrócić uwagę na wyliczenie jedno pod drugim, doniosłych wydarzeń z życia zmarłego. Taka enumeracja jest ciekawym zabiegiem, gdyż

¹⁴ Z tego okresu pochodzi większość inskrypcji nagrobnych w Adampolu.

¹⁵ J. Kolbuszewski *Wiersze z cmentarza*, s. 15.

¹⁶ Zastąpienie litery „Ł” literą „T” jest błędem kamieniarza. Zakład kamieniarski, z którego usług korzystali mieszkańcy Adampola, prowadzony był przez Turków. Brak znajomości polskiego alfabetu spowodował, iż tego typu błędy występują na nagrobkach dosyć często.

¹⁷ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 235.

przedstawia ukierunkowany porządek odtwarzania wydarzeń z pamięci, tworząc swego rodzaju inwentarz¹⁸. Myśl autora epitafium porusza się od wydarzenia do wydarzenia, wybierając te najważniejsze. W przypadku Wieruskiego są to wojny, w których brał udział. Bycie żołnierzem w dużej mierze definiowało jego tożsamość.

W epitafiach poetyckich często spotkać można wzmiankę o losach zmarłego po śmierci. W obrębie kultury europejskiej jest to oczywiście nawiązanie do życia wiecznego w niebie i wymiaru transcendentnego:

TU SPOCZYWA
 TEREZA NOWICKA
 UR. 8.I.1945 ZM. 17.XI.1955
 JEJ ŻYCIE MŁODOCIANE TO MIŁOŚĆ
 ANIELSKA DO BOGA.
 JEJ ZGON ŚWIĘTY, POCIESZONY WIDZENIEM
 NAJŚW. MARYI – TO PRZEDSIONEK NIEBA
 JEJ TRIUMF TO WIECZNOŚĆ SZCZĘŚLIWA.
 WIECZNY ODPOCZYNEK
 RACZ JEJ DAĆ PANIE
 DOLCIA NOWICKA
 27.III.1933 ZM. 5.VIII.1956
 DOLCIUCHNO MIŁA
 COŚ NAS RZUCIŁA
 I TU W TYM GROBIE
 SPOCZYWASZ SOBIE
 W SMUTKU RODZINA
 CIEBIE WSPOMINA
 I PROSI BOGA
 BYŚ DOLCIU DROGA
 MIEJSCE DLA SIEBIE
 ZNALAZŁA W NIEBIE
 WIECZNY ODPOCZYNEK
 RACZ JEJ DAĆ PANIE

Osoby zmarłe są idealizowane, a rodzina, która jest nadawcą zbiorowym, w epitafium wyraża przekonanie, iż dzieci po śmierci znalazły się w niebie. Przekonania o obecności bliskich w zaświatach jest również związane z bardzo młodym wiekiem pochowanych. Dzieciństwo wiąże się z niewinnością. Łatwiej jest pogodzić się ze śmiercią dziecka wierząc, iż przebywa ono miejscu, gdzie bliskość Boga ma być przyczyną wiecznej radości. Niebo w powyższych inskrypcjach pojmowane jest w sposób ludowy – to uproszczona wizja sakralnej przestrzeni. Píše o tym Jerzy Bartmiński:

Niebo ma w polskiej tradycji ludowej wymiar podwójny: fizyczny i religijny. Jest nie tylko sklepieniem, kopułą wznoszącą się nad ziemią, po której poruszają się światła

¹⁸ Zob. P. Michałowski, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001, s. 159–161.

niebieskie, ale też domeną Boga, aniołów, świętych i zbawionych dusz. Jest celem dążeń człowieka i nagrodą za dobre życie na ziemi. Towarzyszy człowiekowi, pomaga mu, wspiera zakochanych, nagradza i karze. Wartościowanie nieba jest zawsze najwyższe, symbolizuje ono – nie tylko w tradycji polskiej – nieskończoność, świętość, sprawiedliwość, najwyższą radość i szczęście, a także wzniosłość, duchowość, wieczność¹⁹.

Właśnie dlatego życzenie, aby zmarli trafili do nieba, pojawia się często w inskrypcjach poświęconych dzieciom. Myśl o przebywaniu bliskiej osoby w miejscu wiecznego szczęścia ma również funkcję konsolacyjną, pocieszycielską. Jest swobodnym sposobem na przepracowanie żałoby i służy przede wszystkim cierpiącym, łagodząc stratę.

Funkcja konsolacyjna może być również realizowana w inny sposób:

DOM
TU SPOCZYWA ŚP. KAROL
GÜLERMI UR. 6.10.1839 ZM. 20.09.1910
CHOĆ ŻYŁ OD ŚWIATA I
LUDZI NIEZNANY JEDNAK
PRZEZ WSZYSTKICH BYŁ
POWAŻANY A CHOCIAŻ ŻY
CIE ZEŃ JUŻ ULECIAŁO
JASNE WSPOMNIENIE PO
NIM ZOSTAŁO

W tym przypadku pocieszeniem staje się zapewnienie, iż zmarły żyje, dopóki pozostali przy życiu pamiętają o nim. Przekonanie o takiej formie nieśmiertelności nie ma nic wspólnego z kulturą chrześcijańską, jednakże jest dosyć powszechne także w inskrypcjach w języku polskim²⁰. Przy omawianiu powyższej inskrypcji warto również wspomnieć o skrócie pojawiającym się na jej początku. D.O.M. – z łac. *domus omnium mortuorum* czyli 'dom wszystkich zmarłych'²¹. Tradycja umieszczania takiego skrótu na nagrobkach sięga jeszcze czasów rzymskich. Związane to było z kultem boga Jowisza²². Ten typ napisu utrwalił wizerunek grobu jako domu zmarłego – pewnej przestrzeni intymnej, w której bliscy odwiedzają utraconą osobę²³.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż aż trzy spośród siedmiu wierszowanych inskrypcji poświęcone są dzieciom. Oto trzecia z nich:

¹⁹ *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1, z. 4: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, red. J. Bartmiński, Lublin 1996, s. 85.

²⁰ J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza...*, s. 87.

²¹ *Mały słownik religioznawczy*, red. Z. Poniatowski, Warszawa 1969, s. 110.

²² Tamże.

²³ Por. K. Długosz, *Język – religia – kultura*, Szczecin 2001, s. 197–205.

ŚP.
 LESZEK ZIÓŁKOWSKI
 LAT 5
 TEKLA ZIÓŁKOWSKA
 LAT 2
 DWA KWIATKI NIEWINNE
 I POKREWNE SOBIE
 JEDNOCZEŚNIE ZWIĘDŁE
 W JEDNYM LEGŁY GROBIE
 4 LUTEGO 1913

Zamieszczona powyżej inskrypcja odnosi się do dwojga małych dzieci. Nie ma w niej mowy o przestrzeniach niebieskich, a jedynie stwierdzenie, iż dwoje dzieci zmarło jednocześnie. Prawdopodobnie rodzeństwo uległo tragicznemu wypadkowi. W semantycznych ramach metafory pojęciowej dzieci to kwiaty – zostaje umieszczona analogia finalna: kres życia dzieci to zwiędnięcie. Myśl ta prowadzi też do innej paraleli: oboje, niczym przedwcześnie zerwane kwiaty, nigdy nie wydadzą nasion.

Stosunkowo liczne występowanie epitafiów poetyckich poświęconych dzieciom na adampolskim cmentarzu może świadczyć o specyfice przeżywania żałoby związanej ze śmiercią dziecka. Jest to dla rodziców strata niewyobrażalnie bolesna, dlatego być może wiersz lub rymowane epitafium może zaspokajać potrzebę rodziców do wyrażenia uczuć, które w samej inskrypcji onomastycznej nie mogłyby zostać uzewnętrznione. Wierszowana forma literacka na grobach dzieci może być również związana z tym, że rymowanki korespondują z językowym rozwojem małego dziecka i są właściwe dziecięcemu folklorowi, a także literaturze dla najmłodszych. Inskrypcja-rymowanka staje się zastępczą formą kołysanki, znoszącej śmierć albo nadającej jej znamiona snu, wyrażającej rodzicielską czułość.

Ostatnia i zarazem najciekawsza pod względem artystycznym inskrypcja metaforyczna znacznie różni się od pozostałych i związana jest z kulturą dalekowschodnią oraz muzułmańską.

ŚWIATŁOŚĆ.
 WIELKA KSIĘŻNA
 HALICZ HALICKA
 W UJŚCIU JAŻNI. ŚPI
 W TEM KURHANIE SMU-
 TKU OD DNIA 28 CHE:
 VAL 1324 20. GRUDZIEŃ

SITA, LOTOS RAMIE;
 ŚWIATŁEM OZDÓB RAMIĘ.
 WIERNA SERCU RAMIE;
 WSTAŁA. DAŁA RAMIĘ

Inskrypcja ta jest dość niezwykła pod kilkoma względami. Jednym z nich jest forma. Rozpoczęcie tekstu od słowa Światłość, które w pewien sposób przynależy – w tym kontekście – do metaforycznej warstwy, włącza część onomastyczną w obręb części poetyckiej. Wyraz ten symbolizuje ducha. Według słownika symboli światło „w sensie przestrzennym odpowiada Wschodowi. W sensie psychologicznym uzyskanie iluminacji to uświadamianie sobie świetlistego centrum, a więc duchowej siły”²⁴.

Światło jako symbol w tym przypadku jest wykorzystane w dwojaki sposób. Z jednej strony bez wątpienia inskrypcja ta związana jest z kulturą Wschodu. Z drugiej można domniemywać, że śmierć była dla zmarłej pewną formą iluminacji, wkroczenia na wyższy poziom egzystencji. Anna Krajewska pisze, odwołując się do pism autora *Wyobraźni poetyckiej*:

Światło jest problemem fizycznym, epistemologicznym i estetycznym. Łącząc te perspektywy, uczestniczy w określaniu stanu świata. Niekiedy bywa i tak, jak w refleksji Gastona Bachelarda, że światło wręcz jest utożsamiane ze światem...²⁵

Światło odsuwając ciemność, w pewien sposób tworzy świat. Halicz Halicka przedstawiona zostaje jako ktoś, kto chce dążyć do doskonałości. Nie mogłaby tego czynić bez światła.

W źródłach poświęconych Adam Polowi nie spotkałem informacji na temat tego, kim była Wielka Księżna Halicz Halicka. Tytuł świadczy o wysokim pochodzeniu zmarłej. Dodatkowo brak w części onomastycznej jakiegokolwiek imienia, co jest dosyć osobliwe. Niespotykany dotąd na adampolskim cmentarzu jest również sposób zapisu daty. Zapisana jest ona w porządkach kalendarza muzułmańskiego oraz gregoriańskiego.

Data 28 Cheval – (w wersji spolszczonej zapisywany jako Szawwal) to przedostatni dzień dziesiątego miesiąca w kalendarzu muzułmańskim. Jego nazwa wywodzi się od sformułowania oznaczającego „wyruszać na wędrowną” w języku arabskim. W pierwszy dzień Szawwal przypada święto zakończenia postu²⁶. Obok tej daty pojawia się jej odpowiednik według kalendarza gregoriańskiego: „20. grudzień”. Pomiędzy obiema datami dziennymi wyryta jest także data roczna: 1324. W kalendarzu gregoriańskim odpowiada ona rokowi 1906, co można obliczyć według wzoru konwertującego lata Hidżry do lat kalendarza europejskiego: $S = H - 3H : 100 + 622$ ²⁷. W tym wzorze S jest rokiem z kalendarza gregoriańskiego, a H rokiem z kalendarza muzułmańskiego. Wystąpienie daty Hidżry w inskrypcji nagrobnej może być spowodowane wyznaniem zmarłej. Niewykluczone, że była ona muzułmanką.

²⁴ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2006, s. 408.

²⁵ A. Krajewska, *Światło jako metafora epistemologiczna*, [w:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki, E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 164–176.

²⁶ Oficjalna strona Muzułmańskiego Związku Religijnego w RP: <http://www.mzr.pl/pl/data.php?co=kalop> (dostęp 15 maja 2015).

²⁷ Tamże.

Dalej, w oddzielonej części inskrypcji, pojawia się czterowiersz posiadający monorymy: „Ramie” – „ramię”. Pierwszy wers odnosi się do postaci z hinduizmu. Sita według *Encyklopedii Mądrości Wschodu* jest to:

dośł.: „bruzda na polu”. W Wedach Sita jest bruzdą, personifikacją uprawy roli i jest czczona jako bóstwo panujące nad rolnictwem i sadownictwem. W *Ramajanie* jest to córka króla Dżanaki i małżonka Ramy. Jej ojciec Dżanaka powiedział „Kiedy orałem pole, z tyłu za pługiem skakała dziewczynka i dlatego otrzymała imię Sita czyli bruzda. Dziewczę to wyszło z ziemi i rośło jako moja córka”²⁸.

Związek Sity z Ziemią oraz fakt, iż jest to bóstwo urodzaju, nabiera szczególnego sensu w epitafium księżnej Halickiej. Może świadczyć o odrodzeniu i pewnej jedności z otaczającym światem. Doczesne szczątki zmarłej integrują się z naturą pod pieczę Sity.

Drugie słowo epitafium to Lotos. Jest to kwiat, który w kulturze zarówno hinduistycznej, jak i buddyjskiej związany jest z ludzką duchowością. Definiuje się go jako:

1. Symbol różnych ośrodków świadomości w ciele. 2. Okrągły liść lotosu jest symbolem braku więzów. Tak jak liść pływa po wodzie, ale pozostaje suchy, tak powinien adept ćwiczeń duchowych żyć na świecie, a jednak nie być przez ten świat poruszonym: „W świecie, ale nie ze świata” (Ramakryszna). 3. W ikonografii lotos symbolizuje piękno i świętość. Dlatego mówi się często o bogach i o świętych, jako o tych, którzy mają „lotosowe oczy” czy „lotosowe stopy”. Brahmę przedstawia się często siedzącego na kwiecie lotosu, który wyrósł z pępka Wisznu, który ze swej strony także siedzi na lotosie²⁹.

Znaczenie drugie oraz trzecie w odniesieniu do zmarłej może świadczyć o jej dążeniu do doskonałości ścieżką hinduizmu. Daje to nam jej obraz jako osoby uduchowionej, przedkładającej sprawy religii i wiary ponad życie doczesne. Być może nawet sugeruje, iż dążyła ona do świętości.

Ostatni wyraz pierwszego wersu to imię Ramy, męża Sity. Symbolika tej postaci również nie pozostaje bez znaczenia dla inskrypcji. Słownik mądrości Wschodu tak oto opisuje Ramę:

Także Ramaćandra, awatar, w której [...] ukazało się siódme wcielenie Wisznu. Jego znaczenie jako awataru widzi się w tym, że rozwinął w człowieku sattawa. Rama i jego małżonka Sita czczeni są przez Hindusów jako ideał męża i żony³⁰.

Sattawa jest to najważniejsza cnota człowieka. Oznacza ona równowagę wewnętrzną, spokój ducha oraz zgodność³¹. To, że właśnie Rama rozwinął w człowieku

²⁸ *Encyklopedia mądrości Wschodu. Buddyzm, hinduizm, taoizm, zen*, red. I. Fischer-Schreiber, K. Friedrichs, przeł. M.J. Kunsteler, Warszawa 1997, s. 307.

²⁹ Tamże, s. 198–199.

³⁰ Tamże, s. 270.

³¹ Tamże, s. 291.

takie cechy, nabiera dodatkowego znaczenia dla epitafium. Śmierć jawi się w nim jako osiągnięcie i wyczyn, zwieńczenie ludzkiej egzystencji, będące nagrodą. Sugeruje także pogodzenie się ze śmiercią. W wierszu brak śladów żalu czy rozgoryczenia odejściem. Wręcz przeciwnie, dostrzec można nadzieję oraz spokój ducha. Ponadto symbolika Ramy i Sity jako idealnego małżeństwa może wskazywać na jedność i wewnętrzny spokój zmarłej. Jest ona gotowa na przejście do innego świata.

Kolejny wers znów przywołuje światło. Może być ono elementem pomocnym w przejściu do zaświatów. Funkcjonuje także jako ornament, coś pięknego, czym można ozdobić ciało. Niewykluczone, iż jest to związane w jakiś sposób z indyjską tradycją tatuowania rąk henną przed ślubem. Ozdoby takie miały na celu zapewnić szczęście i powodzenie młodej parze. Wskazówką do takiej interpretacji jest kolejny wers. „Wierna sercu, Ramie” – wskazuje na wierność zmarłej wobec Ramy, który zyskuje cechy wybranka. Fragment ten związany jest z jej głęboką potrzebą duchowego połączenia z bóstwem, gdyż pozostaje ona również wierna swojemu sercu. Akt oddania się w ręce bóstwa jest nieprzymuszony i wynika z wiary w siły sprawcze Ramy. Być może również, że zgon księżnej jest ukazany jako akt zaślubin z Bóstwem. Ostatni fragment wiersza: „Wstała, dała ramię” ukazuje triumf nad śmiercią, powstanie po upadku i przejście na wyższą formę egzystencji w drodze ku doskonałości.

Inskrypcja nagrobna poświęcona księżnej Halicz Halickiej jest zdecydowanie najbardziej egzotyczną na tle wszystkich innych znajdujących się na adampolskim cmentarzu. Można w niej dostrzec wpływy aż trzech kręgów kulturowych, co jest zjawiskiem dość niespotykanym, nawet na tak wyjątkowej nekropolii. Zauważalne bywają również w innych inskrypcjach pewne interferencje kulturowe, jednak z pewnością nie są one aż tak wyraźne. W obrębie epitafium zmarłej dostrzec można elementy kultury polskiej – w tym języku napisana jest owa inskrypcja, mużułmańskiej – ze względu na bardzo specyficzny zapis daty śmierci oraz indyjskiej poprzez występowanie wielu symboli zaczerpniętych z religii hinduistycznej. Niestety o osobie pochowanej w tym grobie wiadomo niewiele. Trudno stwierdzić, jaki był powód umieszczenia tam właśnie takiego napisu. O ile występowanie elementów kultury polskiej i mużułmańskiej można dość łatwo wyjaśnić lokalizacją cmentarza, tak w przypadku części hinduistycznej można się jedynie domyślać, iż zmarła za życia miała kontakt z tą kulturą lub sama przeszła na religię hinduistyczną. Wspomniane trzy ciągi znaczeń kulturowych nie wyjaśniają jednakże tej inskrypcji-zagadki.

Inskrypcja nagrobna w pewien sposób zamyka porządek życia. Jest świadectwem czyjegoś istnienia. Jej wyrycie w kamieniu wieńczy życie zmarłego w sposób ostateczny i nieuchronny. W sugestywny sposób ukazuje to Artur Międzyrzecki w swoim wierszu zatytułowanym *Inskrypcja*:

Nigdy nie pisałem o tobie
To co trwa jest cudownie nieskończone
A każda forma to zamknięcie
Kamień ciosany albo gąbczasty i pełen luk

Menhir słoneczny i orficki głaz
Ale jednak kamień
[...]³²

Fizyczność nagrobka i umieszczonego na nim epitafium jest impulsem, który sprawia, że żyjący przechodzi do kolejnego etapu żałoby, gdyż namacalność grobu jest ostateczna, a śmierć nieodwracalna.

Cmentarz w Adampolu jest źródłem niezwykle ciekawych informacji o społeczności, która go stworzyła. W części inskrypcji ujawnia się kilka prawidłowości oraz zjawisk nietypowych dla podobnych napisów nagrobnych w Polsce. Polska osada w Turcji pozostała skrawkiem ojczyzny, w której ze szczególną pieczołowitością dbano o tożsamość kulturową, nie uchroniła się jednak przed oddziaływaniem kultury autochtonów. Jak widać, nawet dość hermetyczne społeczności nie mogą całkowicie izolować się od kultury, którą są otoczone. Cmentarz, podobnie jak stół³³ (jako symbol przenikających się kultur kuchni i jedzenia, ale także „mebel” pojednania i porozumienia), jednoczy wielokulturową społeczność Adampola.

Periphrasable-metaphorical tombstone inscriptions from the polish cemetery in Adampol (Turkey)

Abstract

The subject of this study is a cultural and poetical analysis of the periphrasable – metaphorical tombstone inscriptions from a Polish cemetery in Adampol (Turkey). Adampol is a Polish village in Turkey. It has been created in 1842. The Polish cemetery located there is a source of interesting information regarding the local Polish society. The tombstone inscriptions show the culture and interference mainly between two different cultures – Polish, closely tied with Christianity, and Turkish, tied with Islam. One of the tombstones analysed shows elements of Hindu culture which makes it a very interesting research material. This paper focuses only on the inscriptions that use figurative language. The material from this cemetery includes only seven tombstones with this kind of epitaphs.

Key words: tombstone, epitaph, inscription, Turkey, cemetery

Dawid Kieres

absolwent Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie na kierunku Filologia polska ze specjalnością komunikacja społeczna – reklama i public relations. Obronił pracę magisterską pt. *Napisy nagrobne z polskiego cmentarza w Adampolu (Turcja). Analiza językowo-kulturowa* pod kierunkiem prof. dr. hab. Stanisława Koziary. Interesuje się teorią literatury oraz śladami polskiej kultury poza granicami kraju.

e-mail: d.c.kieres@gmail.com

³² A. Międzyrzecki, *Inskrypcja*, [w:] tegoż, *Poezje*, wyboru dokonał Autor, przedmowa J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1980, s. 25.

³³ Zob. J. Starczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*, Wrocław 2006.

Jakub Knap

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

**Apotropeion albo romantyczne opowieści o zaświatach
(przy kominku)***Marzący jest tam, gdzie go nie ma,
a nie ma go tu, gdzie jest.*

Maria Janion

Przytoczone na wstępie z pozoru paradoksalnie brzmiące zdanie zawiera w sobie głęboką antropologiczną prawdę. Jak wyjaśnia jęgo autorka Maria Janion:

Marzenie romantyczne przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to na dodatek w trybie wartościującym. Lepsze jest „tam”, gorsze jest „tutaj”. Dlatego romantyczny marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest¹.

Marzyciel, centralna – topiczna wręcz – figura kultury romantycznej i zachowań romantycznych to postać ontologicznie i epistemologicznie rozdarta. Kondycję owego „śniącego na jawie”, synonimu romantycznego artysty-wizjonera, określa swoista ambiwalencja podwójnego, „sobowtórycznego” bycia na granicy: między doczesnym, przyziemnym „tu” i „tam” – rzeczywistością fantazmatu, której się skrycie pożąda i w której się wedle romantyków jest bardziej, prawdziwiej.

Figura marzyciela-fantazmatotwórcy przywołana została nie bez powodu. To właśnie fantazmatom, figurom romantycznej wyobraźni poświęcona została opublikowana niedawno książka Rafała Nawrockiego, będąca przedmiotem niniejszego omówienia, pt. *Próg. Intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie niesamowitej polskiego romantyzmu*². Fantazmatom, należy podkreślić, szczególnie: transgresyjnym, mrocznym, dławiącym strachem śmierci i obcości, które znalazły swój estetyczny wyraz w prozie niesamowitej polskich romantyków.

Problematyka ta, romantycznej niesamowitości i frenezji, w literaturze polskiej podejmowana była już w naszym literaturoznawstwie niejednokrotnie, by wspomnieć choćby o bardzo wartościowych dokonaniach (przywołanej już) Marii Janion,

¹ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 11–12.

² R. Nawrocki, *Próg. Intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie niesamowitej polskiego romantyzmu*, Toruń 2014, s. 336. Fragmenty z omawianej pracy przytaczam dalej w tekście głównym, podając numer strony w nawiasie.

Aliny Kowalczykowej czy Zofii Sinko – książka Nawrockiego jest jednak pierwszą jak dotąd całościową próbą monograficznego opracowania zagadnienia polskiej prozy niesamowitej doby romantyzmu.

Autor podjął się więc wieloaspektowej analizy wyselekcjonowanych, najciekawszych jego zdaniem, realizacji konwencji opowieści grozy w rodzimej prozie od roku 1806 do 1863, uwzględniając często mniej znane utwory polskich romantyków, zatem i preromantyczne powieści gotyckie Anny Mostowskiej (przyjęta przez autora cezura wstępna to data publikacji jej pierwszej powieści pt. *Strach w Zameczku*), a także m.in. inspirowane europejskim gotyzmem młodzieńcze powieści Zygmunta Krasińskiego, twórczość prozatorską Narcyzy Żmichowskiej i koryfeuszy Cyganerii Warszawskiej (Józefa Bogdana Dziekońskiego, Włodzimierza Wolskiego), małe prozy „polskiego Hoffmanna” Ludwika Szyrmera, a nawet odnalezione w XIX-wiecznej prasie utwory anonimowe lub adaptacje i przeróbki literatury obcej.

Odczytaniom tej twórczości patronują przede wszystkim różne koncepcje wywiedzione z psychoanalizy i estetyki wyobraźni, zwłaszcza krytyka fantazmatyczna Marii Janion oraz prace Gastona Bachelarda, które podbudowuje autor solidną bazą kulturowo-antropologicznych i etnograficznych kontekstów.

Zasadnicze rozważania podzielone zostały na trzy części. Część pierwsza poświęcona jest niesamowitym fantazmatom przestrzennym. Nawrocki omawia zróżnicowaną topografię liminalnych, progowych lokacji występujących w często już zupełnie zapoznanej polskiej prozie międzypowstaniowej, odkrywając ich źródła i potencjał symboliczny w ludowym imaginariu, folklorze, skąd przeniknęły do twórczości literackiej. Przemierzamy więc z autorem szczególnie nacechowane przez wyobraźnię rodzimych prozaików przestrzenie, enklawy magii i niesamowitości, lokacje, w obrębie których wedle słów autora: „fantazja sytuuje możliwość kontaktu z tym, co niesamowite i abiektalne, gdzie mają miejsce doświadczenia transgresji” (s. 60). Rozpoczynając wędrówkę od intensywnie naznaczonych przez wyobraźnię zbiorową romantyzmu rozstajów i rozwidleń – wywiedzionych z podań białoruskiego ludu w prozie Jana Barszczewskiego i przetransponowanych w przestrzeń zurbanizowaną w małych prozach Józefa Korzeniowskiego i Józefa Bogdana Dziekońskiego – poprzez peryferie Kresów, kończąc zaś na posępnym gotyckim zamku i jego skromniejszym „ekwiwalencie” – nawiedzonym domostwie, a także przestrzeni klasztornej łączącej się z fantazmatem antyklerykalnym, otrzymujemy w istocie zaskakująco bogatą mapę fantazmatycznych krain grozy. Dopełnieniem tego przeglądu „niesamowitej” topiki spacjalnej są także organizujące wyobrażenia przestrzenne żywioły: woda – wraz z obszernym repertuarem motywów akwaticznych, jej antyteza – ogień, siła fantazmatotwórcza i destrukcyjna zarazem, oraz ich synteza „woda ognista” – jako „wehikuł” romantycznych podróży w transcendencję.

Szczególnie ciekawie w tej partii książki przedstawiają się rozważania poświęcone peryferiom w polskiej prozie niesamowitej, uzyskujących oryginalną „rodziłą” aktualizację pod postacią Kresów, przede wszystkim w twórczości „Hoffmanna

polско-białoruskiego pogranicza”, jak nazwała Barszczewskiego Maria Janion³. Kresy w jego opowiadaniach (*Szlachic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych obrazkach*) stają się przestrzenią dziką, pierwotną, nieodkrytą i tajemniczą, swoistym rezerwuarem wyobraźni magicznej białoruskiego ludu. Z drugiej strony interesująca jest także analiza motywu nieustannie eksploatowanego przez gotycystyczną wyobraźnię romantyczną – zamku, który wedle Janion stał się pełnoprawnym bohaterem powieści gotyckiej⁴. W rodzimych realizacjach, oprócz konwencjonalnych przedstawień takich „enklaw grozy”, uruchamiających fantazmatyczny scenariusz: „zamek – zbrodnia – duch” (Mostowska, Rzewuski, Krasiński), pojawiają się i próby oryginalniejsze, jak *Król Zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego, któremu – zdaniem Nawrockiego – udało się „stworzyć naprawdę nowy obszar wizyjny literatury gotyckiej – i doprowadzić ją do punktu granicznego” (s. 95). Szkoda tylko, że opinia taka nie jest poparta szerszą analizą tła porównawczego, zwłaszcza że gotycyzm europejski ze swą tradycyjną rekwizytornią, do której odwołuje się Nawrocki, okres świetności miał już dawno za sobą, a od publikacji ogniwa początkowego powieści gotyckiej, za które uznaje się powszechnie *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a (1764), minęło niemal sto lat.

Część druga rozprawy prezentuje bohaterów prozy niesamowitej, mroczną galerię okrutnych raubritterów, ludzko-zwierzęcych wilkołaków, opętanych wizyjnymi koszmarami obłąkańców, poszukiwaczy zaświatów. Trudno odnaleźć wśród rodzimych kreacji okrutnika opanowanego przez zło na miarę Ambrosia, Watheka czy barona Montoniego, gotyckich łotrów z prozy europejskiej – skoro większość przywołanych przez Nawrockiego nikczemników pochodzi z polskich przeróbek lub przekładów literatury obcej. Fantazmat likantropiczny, często spotykany w folklorze, rzadko natomiast reprezentowany w XIX-wiecznej literaturze⁵, doczekał się zaledwie jednej, choć interesującej artystycznie realizacji w polskiej prozie niesamowitej tego okresu (Barszczewskiego *Wilkołak*). Bogato natomiast reprezentowany jest fantazmat obłąkańca, szaleńca, zwłaszcza w prozie „zapomnianego meteora powieści psychologicznej”⁶ Ludwika Szyrmera i Józefa Bogdana Dziekońskiego. Komplementarne wobec tego zestawienia są niesamowite kreacje kobiecych figur fantazmatycznych tak istotnych w imaginarium romantycznym. O bogatej symbolice tych wyobrażeń zaświadczać mogą przenikliwe analizy nadnaturalnych istot wywodzących się z folkloru (m.in. Barszczewskiego *Rusałka*), a także wypełniających stopniowo literaturę romantyczną demonicznych *femmes fatales*, upiornych wampów, których jednym z ciekawszych chyba wcieleń jest Aspazja z *Poganki* Żmichowskiej.

³ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 104 (rozdz. „Szkola białoruska” w *poezji polskiej*).

⁴ Zob. teŝe, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 238.

⁵ Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 326–327.

⁶ Określenie Kazimierza Czachowskiego.

Uzupełnieniem tej części rozważań jest również ciekawa analiza kondycji bohatera fantastycznej prozy na progu „persony liminalnej”⁷, nieustannie rozpostartej między dwiema rzeczywistościami, dla której „drzymota”, odurzenie używkami i obżarstwo, wreszcie szaleństwo i natchnienie stają się wytrychami do sfery Niesamowitości.

Ostatnia część rozprawy przynosi z kolei ciekawe rozpoznanie sfery znajdującej się „za progiem”, sfery tanatycznej, z której rodzą się różne manifestacje upiorności, śmierci, diaboliczności: fantazmaty wampiryczne, ożywionych zmarłych i czarcich kusicieli, szczególnie bogato reprezentowane przez dokonania prozy romantycznej inspirowanej rodzimym folklorem.

Nie mniej wartościową od scharakteryzowanych skrótowo analiz, stanowiących trzy zasadnicze części książki Nawrockiego, jest jej partia wstępna, poświęcona „przedprożu” niesamowitych opowieści, w której autor poszukuje źródeł fantastyki grozy. Owe początki, a właściwie hipotetyczne „antropologiczne prapoczątki” odnajduje on w przedliterackiej, a nawet przedpiśmiennej sytuacji, potrzebie ludzkiej tkwiącej u zarania pierwotnej kultury: opowieści o zmarłych, toczącej się w jaskini przy ognisku. Potrzebę tę uzasadnia funkcją apotropeiczną opowieści. Rytuał opowieści o powracających zmarłych (mit *revenants*) staje się rodzajem „tradycyjnego artefaktu magicznego, pozwalającego na ochronę granic tego co własne i bezpieczne przed zewnętrznym, obcym, nieznanym” (s. 42). Opowieść-apotropeion pozwala zatem nazwać i zobiektywizować jednostkowe wewnętrzne lęki-fantazmaty, doświadczenia Niesamowitości, poprzez ich znarratywizowanie, „uwolnienie” w postaci prostej formuły opowieści grozy, a tym samym włączyć je w zrozumiały ogółowi system symboliczny, społeczne konstrukcje wyobrażeń, formy wspólne.

Te interesujące spostrzeżenia pozwalają Nawrockiemu na sformułowanie ważnej konkluzji: „To nie gotycki zamek, nie nawiedzony dom, ani nawet nie opętany przez duchy i demony [...] klasztor jest najważniejszą i konstytutywną przestrzenią dla prozy niesamowitej”, w jego opinii bowiem „[p]ierwszą przestrzenią fantastyki jest salon” – to właśnie tam straszna przygoda bohatera „ma szansę stać się opowieścią” (s. 47–48). A zatem XIX-wieczny salon i zgromadzeni przy kominku wokół opowiadającego słuchacze – sytuacja nader często reprezentowana dzięki ramowej kompozycji w wielu spośród omawianych przez Nawrockiego romantycznych opowiadań i powieści – staje się ekwiwalentem pierwotnej jaskini, a później wiejskiej chaty, wieczornicy, szynku lub gospody i wielu innych miejsc, gdzie zgromadzeni członkowie wspólnoty oswojali swoje lęki dzięki apotropeicznej mocy narracji.

Tak oryginalnie zinterpretowany fenomen opowieści niesamowitej ukazuje jego hipotetyczne źródło, tym samym wskazując na jego odwieczny i nieprzemijający charakter w opozycji do prac akcentujących głównie literacko-socjologiczną genezę fantastyki grozy, upatrujących przede wszystkim źródeł jej powstania w oświeceniowej

⁷ Zob. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010, s. 166 i n.

powieści gotyckiej, jako swoistej kontrreakcji na racjonalizm epoki⁸. Wskazanie przedliterackich, oralnych, „rytualnych”, wreszcie fantazmatycznych źródeł tego rodzaju narracji oraz ich ahistorycznego, uniwersalnego charakteru umożliwia też Nawrockiemu zajęcie autorskiego stanowiska w kwestii często poruszanej przez teoretyków literatury grozy – mianowicie problemu zapotrzebowania na tego typu fikcje oraz przyczyn ich popularności⁹. Pozwala również zrozumieć swoisty paradoks pozwalający romantycznemu marzycielowi – ale też każdemu opowiadaczowi i słuchaczowi przerażających historii – „być tam, gdzie go nie ma”.

Na tym przedstawionym skrótowo tle nieco słabiej prezentują się rozważania zamieszczone w początkowym fragmencie pracy, poświęcone syntetycznemu przeglądowi dotychczasowych teoretycznych ujęć literatury grozy (s. 15–27). Być może właśnie owa lapidarność komentarza spowodowała czasem nazbyt daleko idące uproszczenie tez przywoływanych badaczy (reprezentowanych dość wąsko przez kilka autorytetów rodzimej i zagranicznej wiedzy o literaturze fantastycznej: Rogera Caillois, Tzvetana Todorova, Antoniego Smuszkiewicza, Marka Wydmucha i Michała Kruszelnickiego, a także metaliterackie prace pisarzy uprawiających gatunek fantastyki: Stanisława Lema, Howarda Phillipsa Lovecrafta, Stephena Kinga). Pionierska i wpływowa praca francuskiego literaturoznawcy Tzvetana Todorova poświęcona strukturalizmowi¹⁰ została tu na przykład arbitralnie oceniona jako nieprzystająca do rzeczywistości literackiej (s. 16), choć autor tego sądu opiera się wyłącznie na nieprzychylnych książce Todorova opiniach Lema¹¹, nie weryfikując ich ze źródłem. Można by zapytać także, czy „fantastyka” i „fantastyczność” to terminy tożsame dla autora – wymiennie bowiem posługuje się tymi określeniami (s. 15), choć były one różnicowane przez literaturoznawców¹². Czy rzeczywiście Rogera Caillois można uznać, obok Todorova, za przedstawiciela „mniej lub bardziej ortodoksyjnego” strukturalizmu (s. 17)?

Pewien niedosyt można odczuwać także w stosunku do zaproponowanej w pracy charakterystyki literackiej omawianego nurtu. Wyzyskanie koncepcji badawczych związanych z rehabilitacją wyobraźni i rzeczywistości wewnętrznej człowieka (Janion, Bachelard) ma niewątpliwie swoje zalety, wpisując krajową romantyczną fantastykę grozy w swoiste ponadczasowe uniwersum imaginacyjne, antropologiczne źródła wszelkich tego typu form narracyjnych, które z dużą przenikliwością odczytuje Nawrocki, sprawnie posługując się „słownikiem” fantazmatów, archetypów i symboli wraz z całym ich bogactwem znaczeniowym. Rewersem tej

⁸ Zob. np. D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009; N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekład i posłowie M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 16–21.

⁹ Por. N. Carroll, *Filozofia horroru...*, s. 267–355 (rozdz. *Dlaczego horror?*).

¹⁰ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.

¹¹ S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5.

¹² A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.

postawy badawczej jest też jednak ograniczenie komentarza historycznoliterackiego. Żałować można, że autor nie zdecydował się poświęcić nieco więcej uwagi zjawiskom analogicznym w literaturze europejskiej – chronologicznie współwystępującym w omawianym okresie (jakim był choćby tzw. hoffmannizm), kosztem (w przeważającej mierze przywoływanego w rozprawie jako kontekst) kanonu postromantycznej i współczesnej literatury grozy. Takie precyzyjniejsze odniesienie do twórczości romantycznych autorów literatury niesamowitej pozwoliłoby, jak sądzę, na umiejscowienie rodzimych dokonań w perspektywie porównawczej, pełniejszą ocenę ich wartości, a może także umożliwiłoby odpowiedź na pytanie o przyczynę tak częstego w badaniach literackich marginalizowania lub ignorowania polskiego wkładu w ową tradycję.

Zasygnalizowane uwagi w żadnej mierze nie umniejszają wartości pracy Rafała Nawrockiego, bo też i zasadnicze cele postawione przez autora zostały w niej w pełni zrealizowane. Jego monografia jest bez wątpienia bardzo wartościową i odkrywczą próbą analizy zjawiska ważnego dla kultury romantycznej, wcześniej tak dogłębnie nie opisanego. Wieloaspektowa charakterystyka wydobytej z lamusa literatury niesamowitej polskich romantyków przypomina w sposób usystematyzowany i kompetentny mniej znany, uboczny, choć przecież istotny, nurt prozy romantycznej, stanowi też kolejny krok w rozwoju polskich, jeszcze bardzo słabo zaawansowanych, badań nad rodzimą fantastyką grozy¹³.

e-mail: jakubknap@op.pl

¹³ Do współczesnych prac poruszających wcześniej zaniedbany problem miejsca fantastyki grozy w literaturze polskiej należą: M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004; E. Piasecka, „Dolina Mroku”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006; K. Olkusz, *Materializm kontra ezoteryka. Drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata”*, Racibórz 2007; też, *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz 2010.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Marcin Piątek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Warszawa bez granic. Śladami Mirona Białoszewskiego

Tytułowe „tętno pod tynkiem” jest wyczuwalne już przy pierwszym – fizycznym – kontakcie z przygotowaną przez Pracownię Studiów Miejskich Uniwersytetu Warszawskiego publikacją¹. Na okładce przedstawiającej szary tynk wyraźnie odznaczają się czerwone litery tytułu, jeśli spojrzeć pod światło, okazuje się, że autor oprawy zafundował czytelnikowi iście Holbeinowską niespodziankę, umieszczając w lewym górnym rogu – na pierwszy rzut oka niewidoczne – serce. Bez wątpienia projekt ten świadomie oddaje charakter całej monografii i zgromadzonych w niej artykułów, których autorzy wsłuchali się w kolejną opowieść o mieście. O mieście, co warto wyraźnie podkreślić na samym początku, bardzo konkretnym – o Warszawie Mirona Białoszewskiego.

We wstępie czytamy: „Książka ta ma [...] trzech równorzędnych bohaterów: Mirona Białoszewskiego, przestrzeń tworzoną przez niego w literaturze i przestrzeń przez niego zamieszkiwaną”. Nie będzie nadużyciem dodanie do tego wyliczenia jeszcze jednego elementu: czasu, przestrzeń kreowana i zamieszkiwana przez Mirona jest bowiem ciągle przepuszczana przez tę soczewkę. Tak jakby przestrzeń miasta była palimpsestem², spod pierwszej warstwy którego wygląda Warszawa z okresu przedwojennego, a zwłaszcza z czasów okupacji i powstania warszawskiego. Tyle że nie jest to Warszawa znana z przedwojennych i wojennych kronik i fotografii, lecz osobnicza Warszawa Białoszewskiego. Trzeba być bardzo czujnym, aby wyczuć i usłyszeć jej tętno, zwłaszcza gdy operatorem jest tak wrażliwy obserwator i słuchacz jak Białoszewski, którego zbliżenia, fokalizacje i nasłuchiwanie bywają

¹ „Tętno pod tynkiem”. *Warszawa Mirona Białoszewskiego*, red. A. Karpowicz i in., Warszawa 2013.

² Na temat miasta-palimpsestu pisali m.in.: A. Bałajewski, *Miasto-palimpsest*, [w:] *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, Lublin 1999; E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5; A. Czabanowska-Wróbel, *Palimpsest Krakowa z przełomu XIX i XX wieku – ślady przeszłości i znaki tego, co nowe*, [w:] *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych 1866–1914*, red. K. Fiołek, M. Stala, Kraków 2011.

zaskakujące. Autorzy „*Tętno pod tynkiem...*” dołożyli wszelkich starań, aby to tętno usłyszeć.

Agnieszka Karpowicz i Włodzimierz Karol Pessel w artykule wstępnym *Topografie. Miasto i literatura* w zwięzły sposób scharakteryzowali przyjętą w publikacji metodologię, odwołując się m.in. do założeń geografii humanistycznej czy podkreślając znaczenie tzw. wyobraźni socjologicznej w prowadzeniu badań. Wskazali też na pisarzy bez wątpienia obdarzonych taką wyobraźnią „i odnoszących ją do rzeczywistości miejskich”, jak Karel Čapek czy Georges Perec.

Pierwszą część książki – *Topografie pamięci* – rozpoczyna Łukasz Bukowiecki artykułem *Miejsca pamięci o Mironie Białoszewskim*. Autor odwołuje się do kategorii „miejsc pamięci” Pierre’a Nory, za takie w przypadku Białoszewskiego uznaje po pierwsze jego utwory, po drugie zaś różne obiekty w przestrzeni publicznej, wydarzenia kulturalne, instytucje kultury i organizacje pozarządowe związane z poetą lub jemu poświęcone. Omówiona została więc historia między innymi: nagrobka pisarza, pomnika, Miroławki, Dreptaka Mirona Białoszewskiego (sprawa szczególnie ciekawa ze względu na opór władz miejskich przeciwko niestandardowej nazwie³), pamiątek po Białoszewskim zgromadzonych w Muzeum Literatury (rękopisy czy nagrania w Pracowni Fonicznej). Pamięć o Mironie jest pielęgnowana także przez żyjących jeszcze przyjaciół i znajomych artysty i to właśnie za sprawą ich wspomnień przyjęło się mówienie o Mironie, nie zaś o Białoszewskim – tak postępuje także młode pokolenie badaczy, którzy nigdy osobiście go nie poznali. Przyjaciele poety dodatkowo podejmowali liczne działania i inicjatywy, których celem było ocalenie dziedzictwa pozostałego po poecie, żeby wspomnieć tylko festiwal „Mironalia” – za organizacją jego pierwszych ośmiu edycji stała Halina Gąsiorowska, przyjaciółka Białoszewskiego. Fani (czytelnicy?) Białoszewskiego przyłączają się także do fanpage’u poety na Facebooku i gromadzą się w lokalach, którym patronuje (np. Kicia Kocia).

Druga (i ostatnia w tej części) praca została poświęcona ulicy Chłodnej. Igor Piotrowski (*Alef^f. Ulica Chłodna jako pustka i złudzenie*) opisuje ciekawą historię tej „w najwyższym stopniu zdegradowanej, wycutej ze znaczenia i pozbawionej starej

³ Wspomnieć można także fiasko zabiegów Sylwii Chutnik o mianowanie Mirona Białoszewskiego patronem którejś z warszawskich ulic. Odrzucenie, a raczej nierozważenie wniosku na zebraniu miejskiej komisji ds. nazewnictwa radna PO i członkini tejże komisji Aleksandra Sheybal-Rostek uzasadnia względami formalnymi. Stworzenie niewielkiego dreptaka Białoszewskiego, jak twierdzi, zamknęło możliwość nadania jego imienia jakiegokolwiek ulicy w mieście; „z całym szacunkiem dla Białoszewskiego – nie jest on jedynym poetą w tym kraju” – dodała radna, wywołując swoją wypowiedzią falę krytyki. Zob. <http://m.warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,106541,17496853.html?i=0> (dostęp: 9 sierpnia 2015).

⁴ I. Piotrowski wprost nawiązuje do tytułowego opowiadania ze zbioru Jorge Luisa Borgesa (*El Aleph*, 1949), podkreślając tym samym niezwykłość warszawskiego alefa: „to, co objawił alef z ulicy Chłodnej, to Jerozolima i Troja, pełen ortodoksyjnych Żydów Nowy Jork i opanowany przez mariawitów Cegłów, Turcja i Egipt, pustynia i spienione fala morza, sfinks i ściana płaczu, Kercelak z kaszą perłową, klopssem i kapustą oraz Morze Czerwone, Świadkowie Jehowy, Melchizedek i Nefretete, Żydówka Stefa i olbrzym Gargantua”.

funkcji” ulicy, której status jest niejasny, ale dla Białoszewskiego to „brama do przeszłości”. Wspomnieliśmy wcześniej o niezwykle ważnej dla większości opracowań kategorii czasu – nie inaczej dzieje się i w tym wypadku: Piotrowski wskazuje na trzy plany czasowe, w których Mironowa Chłodna funkcjonuje (bezpośrednia okolica z czasów dzieciństwa, miejsce zamieszkania w okresie okupacji i wreszcie scena peerelowskiej codzienności) i na tychże koncentruje swój opis.

Drugą część książki zatytułowano *Topografie podmiejskie* i otwiera ją artykuł Adeli Kobelskiej pt. *W poszukiwaniu straconego miasta. Nieczarodziejska Królewska Góra: Konstancin*. Opisując „oswojenie” Konstancina przez Białoszewskiego, Kobelska odwołuje się głównie do dwóch tekstów – *Zawału* oraz *Konstancina*. W efekcie otrzymujemy opowieść o tym, jak nasz bohater, początkowo zniechęcony nudą sanatorium i złakniony miasta, z wolna udomawia nową przestrzeń, szukając w Konstancinie śladów Warszawy i tworząc własną mapę mentalną miejsca. Co ciekawe, po powrocie do Warszawy pisarz inaczej patrzy na swoje miasto. „Doświadczenie nowej (poza)miejskiej i (poza)warszawskiej przestrzeni (nieuniknienie) przyczyniło się do przemiany, której uległo odczuwanie i postrzeganie Warszawy”.

Włodzimierz Karol Pessel (*Nudno-ciekawe stacje*) opisuje podróż Białoszewskiego środkami lokomocji po „Linii Otwockiej”. Poznajemy więc historię uwewnętrznienia owej Linii przez warszawiaków, położone wzdłuż niej stacje i przykuwające uwagę poety miejsca i dzielnice (Anin, Otwock, Wawer, Miedzeszyn i in.). Szczególnie zajmujące są ostatnie stronicie artykułu Pessela poświęcone mistrzowskiemu antropologicznym obserwacjom artysty.

W czwartej części *„Tętna pod tynkiem...”* zatytułowanej *Obrzeża, pogranicza, okolice i marginesy* zamieszczono cztery artykuły. W pierwszym z nich – *„My mamy cudy”? Życie w Warszawie, życie w Europie Środkowej* – autorka Weronika Parfianowicz-Vertun próbuje zmierzyć się z pojęciem Europy Środkowej, które według niej utkwilo w „mocno już zużytych schemacie nostalgicznych narracji”. Badaczka wskazuje drogi, które pozwoliłyby przywrócić jego funkcjonalność. W następnej części rozważań podąża tak wytyczoną ścieżką i przygląda się życiu codziennemu mieszkańców Warszawy lat 70. – najlepszym „przewodnikiem po tym mieście w procesie zmian” jest, rzecz jasna, Miron Białoszewski. W konsekwencji opisuje więc Parfianowicz-Vertun mieszkania, które – jak się wydaje w całej Europie Środkowej – stały się instytucjami kultury. Co istotne, w zniszczonych podczas wojny (lub z innych przyczyn) miastach dochodzi do zerwania ciągłości, skutkiem czego jest poczucie nierealności, iluzoryczności. Kultura miasta jest wreszcie opisywana jako kultura daru, która w tym regionie nabrała szczególnego charakteru – w jej kontekście rozwinęły się takie zjawiska jak majsterkowanie, recykling, wytwórstwo *hand-made* i nieustające krążenie przedmiotów. Opisuje wreszcie autorka element owej „ucieczki do prywatności”, jakim były działki i związany z nimi styl życia. Jej uwadze nie umykają także seanse spirytystyczne i wszelkie praktyki ezoteryczne, traktowane – jak się okazuje – w tamtych czasach bardzo poważnie, co skłania do

zastanowienia się nad statusem śmierci w przestrzeni „nowych” miast. Ostatni podrozdział został poświęcony Warszawie jako miastu, które utraciło swą wielokulturowość. Białoszewski dostrzega to, nakładając stolicę Polski na nowo poznane przestrzenie, jak Macedonia czy Stany Zjednoczone.

Artykuł drugi tej części – *Mirona Białoszewskiego „blokowanie”: przestrzenie, obrazy, dźwięki* Piotra Kubkowskiego wydaje się szczególnie warty uwagi z kilku względów. Autorowi udało się doskonale wyważyć proporcje pomiędzy opisami bloku przy Lizbońskiej i jego okolic a tym, jak Białoszewski nowe miejsce zamieszkania „sprawdza sobą”. Tutaj, zdaniem piszącego te słowa, znaleźć można jedno z najciekawszych analiz w całej publikacji, zwłaszcza że przedmiot badań jest szczególnie wdzięczny: w opowieściach z tego okresu talent Mirona-observatora ujawnia się z wielką mocą. Artysta opisuje blokowiska i ich mieszkańców pochodzących z różnych środowisk i „ustalających” nowe zasady na wzór tych, które obowiązywały ich we wcześniejszych miejscach zamieszkania. Dodatkowo na jedenastym piętrze ogromnego bloku znajduje się korytarz – dla mieszkańców miejsce reprezentacyjne, dla Mirona – doskonały punkt widokowy, dlatego też spędza tam wiele godzin na obserwacjach, oswajając to miejsce i porządkując przestrzeń widoku z wysokiego piętra. Poznajemy poetę nie tylko jako doskonałego obserwatora, ale też słuchacza, dla którego niedziela jest dniem wzmózonej aktywności dźwiękowej sąsiadów.

Katarzyna Kuzko-Zwierz (*Warstwy czasu, warstwy miasta. Białoszewskiego latanie na Grochów*) opisuje kolejną dzielnicę, która zapisała się w twórczości Białoszewskiego – Grochów. Poznajemy więc historię założenia Grochowa, jego początki jako dzielnicy, następnie rozrost i rozwój. Ostatnie partie artykułu poświęca autorka praktyce „chodzenia po mieście” i jego „objeżdżania” i po raz kolejny ukazuje, że poeta tak samo spaceruje po Grochowie i Inowrocławiu, jak po Bostonie i Manhattanie – „przeplata wspomnienia o tych miastach i kontrastuje je w swoim doświadczeniu przestrzeni, w podobny sposób doświadcza ich specyfiki [...]”.

W ostatnim pomieszczonej w tej części publikacji artykule Agnieszki Karpowicz (*Miejsce osobne. Sprawdzanie Siekierek: patrzeć, chodzić, szukać*) przedmiotem analizy stają się położone na wschodnim Mokotowie Siekierki. Tajemniczość tego miejsca tkwi w jego specyficznej bezfunkcyjności, jest to bowiem zielona enklawa na skraju miasta nowoczesnego, miejsce topograficznie nieostre. Szczególnie ciekawe w rozważaniach Karpowicz są fragmenty poświęcone problemowi nazewnictwa i związane z tym etymologiczne rozważania Białoszewskiego oraz historia objawień Matki Boskiej w okresie wojennym właśnie w Siekierkach.

Część kolejną, zatytułowaną *Miasto*, rozpoczyna artykuł Aleksandry Geller *Kirkut. Dżungla nie do odgadnięcia*. Dokładnie poznajemy więc etymologię nazwy *kirkut*, historię cmentarza i związane z nią perypetie. Punktem odniesienia jest tutaj utwór *Kirkut*, wydaje się jednak, że zbyt mało miejsca poświęca Geller samemu Białoszewskiemu i jego obserwacjom.

Z zadaniem karkołomnym mierzy się w artykule *Czas odnaleziony, czyli warszawska kruczata dziecięca* Igor Piotrowski, zdecydował się bowiem swoje

rozważania poświęcić *Pamiętnikowi z powstania warszawskiego*, o którym, mogłoby się wydawać, napisano już wszystko. W efekcie zyskujemy kolejną opowieść o tak ważnym w *Pamiętniku...* czasie; o dziedzictwie, które przyswoił autor. Piotrowski dostrzega, że Białoszewski ocenia przestrzeń powojennej Warszawy ze względu na jej wojenną przydatność. Udowadnia, że dla Mirona kilkadziesiąt lat po wojnie powstanie trwa nadal, stanowi bowiem stały punkt odniesienia⁵.

Tę część zamykają rozważania Eweliny Godlewskiej-Byliniak pt. *Zamknięta epoka przedmieścia*, koncentrujące się wokół utworu przesyconego klimatem przedwojennej Warszawy – *Osmędeuszy* i ich topografii. Miejscem, które gra tutaj pierwszą rolę, staje się przedwojenny Parysów.

W zbiorze ostatnim – *Topografie osobiste* – zamieszczono cztery artykuły. Jako pierwsza swoje uwagi prezentuje Marta Czermazowicz w artykule pt. *Miron Białoszewski i teatru. Poznańska, Tarczyńska, plac Dąbrowskiego*. Prezentowanej historii teatru na Tarczyńskiej towarzyszy opis uciążliwych lokatorów Białoszewskiego z ul. Poznańskiej i doskwierająca poecie bieda. Czermazowicz sięga głęboko – przedstawia początki teatru, szacownych gości, którzy go odwiedzili, historię rosnącej popularności. Po przeniesieniu teatru na pl. Dąbrowskiego jego popularność nie była już tak duża. Autorka poświęca sporo miejsca na opis spektakli Teatru Osobnego i na koniec ukazuje historię jego rozpadu z powodu nieporozumień między tworzącymi go osobami.

Joanna Łojas („*Którędy wyjść ze słowa*”. *Praktyki miejskie Mirona Białoszewskiego*) na wstępie skupia się na metaforycznej wspinaczce Białoszewskiego na budynek zniszczonego podczas wojny Prudentialu i jego spojrzeniu na powojenny obraz Warszawy, by dalsze rozważania poświęcić stosunkowi poety do czasu i obrazów przeszłości. To tutaj szczególnie ujawniają się charakter Mironowego chodzenia-pisania i związki topografii z literaturą. Jak zauważa autorka: „Praktyki przestrzenne Białoszewskiego są [...] jednocześnie technikami literackimi. [...] Chodzi tu nie tylko o naiwny odbiór literatury jako zapisu miasta, lecz także o odkrywanie współzależności i splotów: wyplatanie w literaturze miejskiej sieci, «zlepu», przenikającej realną, współczesną Białoszewskiemu tkankę miasta”. Końcowe stronicy zostały poświęcone warszawskiej fonosferze i opisywaniu poszczególnych miejsc w twórczości Białoszewskiego przez pryzmat dźwięku

Ostatnią część zamyka artykuł Izabeli Tomczyk „*Żoliborz to była zupełnie osobna sprawa, zupełnie osobne dzieje...*” *Filmikowanie a Warszawa*. Żoliborz w tekstach Białoszewskiego, jak udowadnia Tomczyk, związany jest z konkretnymi osobami – Klewinami. Sporo miejsca poświęca się tutaj charakterystyce Romana Klewina oraz opisom zwiedzania przez Mirona pl. Wilsona i Bielan. Tomczyk kończy swój artykuł

⁵ W kontekście powstania, a także tytułu recenzowanej publikacji warto wspomnieć o „sercu” Muzeum Powstania Warszawskiego – olbrzymim, przechodzącym przez wszystkie kondygnacje, umieszczonym w centralnej części budynku monumencie, na którym wyrzyto kalendarium powstania. Dobiega z niego miarowe dudnienie, przypominające bicie serca.

rozważaniami nt. „filmikowania”, czyli „zajęć kamerowych”, w których uczestniczył Białoszewski.

Na końcu tomu zamieszczono *Appendix* – tekst z ekspozycji „Warszawa Białoszewska” autorstwa Małgorzaty Wichowskiej.

Nie można nie wspomnieć także o bogatym materiale ilustracyjnym książki – poza licznymi zdjęciami pojawiającymi się w artykułach publikację zaopatrzone w szesnastostronicową wkładkę z kolorowymi fotografiami, ukazującymi najważniejsze miejsca opisywane przez autorów poszczególnych rozdziałów.

Warszawa Białoszewskiego to punkt w czasoprzestrzeni, którego granic wyznaczyć nie sposób – stąd nieco przewrotny tytuł niniejszej recenzji. To wielowarstwowa konstrukcja z nakładającymi się na siebie warstwami historii, stały element świadomości i wyobraźni poety. Warszawską kalkę nakładał Białoszewski na wszystkie miejsca, w których przebywał, dostrzegał zależności i podobieństwa i w ten sposób oswajał to, co obce.

„*Tętno pod tynkiem*”... to bez wątpienia publikacja warta uwagi. Po pierwsze ze względu na dociekliwość i cierpliwość badaczy w tropieniu śladów Mirona Białoszewskiego, ich metodologiczną konsekwencję i wierność tekstom. Powodem drugim jest przyjemność podróży, w jaką nas zabierają (tej po Warszawie Białoszewskiego i tej lekturowej). Wydaje się, że gdyby zaznaczyć opisywane przez autorów ślady Białoszewskiego na mapie Warszawy, to można by podjąć próbę stworzenia kompletnej fabuły. Po trzecie wreszcie – podróż ta pozwala nam lepiej poznać Mirona Białoszewskiego – autora, za którym podążać (i nadążać) jest równie trudno, jak ciekawie.

e-mail: piatmarcin@gmail.com

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Katarzyna Wądolny-Tatar

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Epigeneza traumy

Tragedia zamojskiej wsi Sochy, spacyfikowanej w czerwcu 1943 roku przez Niemców, została odnotowana we wszystkich ważniejszych opracowaniach historycznych¹, stając się w nich jednym z wielu naznaczonych II wojną światową miejsc. Pojedyncze ludzkie istnienia sumują się w podręcznikach i kompendiach w wielką bezimienną liczbę, a użyte niekiedy bezosobowe czasowniki nie wskazują wprost na sprawców.

Inny wymiar, bo indywidualny i osobisty, czerwcowemu porankowi w Sochach w „rozstrzygającym roku” wojny nadała Anna Janko w *Małej zagładzie*, pisząc o splocie rzeczywistych przeżyć swojej matki Teresy Ferenc, uznanej sopockiej poetki, a także własnych, wtórnych wobec tych rzeczywistych, ale jakże autentycznych, świadczących o „współdźwiganiu” dramatycznej przeszłości. Proza ta wpisuje się w aktualne mikrospołeczne tendencje w historiografii. Mogłaby też być uznana za realizację idei jednostkowego doświadczenia jako decydującego w narracji historycznej, której zwolennikiem jest Frank Ankersmit, podobnie jak Hayden White zwracający uwagę na nieuniknioną metahistoryczność opowieści o przeszłości. Owa metahistoryczność zostaje wzmocniona przez relację drugiego pokolenia, dziedziczącego traumę rodziców, wychowywanego przez nich w jej trwaniu czy powrotach, w cieniu wojennych wydarzeń. „Traumę się dziedziczy jakimś epigenetycznym trybem”² (s. 194), powiada Janko, przypominając własną – jeśli przyjąć autobiograficzną perspektywę narracji – „wojenną psychozę” (s. 174) z lat młodości, z

¹ Nie pomija jej także Jacek Chrobaczyński w monografii *Dramatyczny rok 1943. Postawy i zachowania społeczeństwa polskiego w rozstrzygającym roku II wojny światowej*, Rzeszów – Kraków 2012. Wzmianki o tragedii w Sochach, a także o odwecie, jaki wzięli za nią polscy partyzanci, paląc wieś Siedliska zamieszkaną wtedy przez osadników niemieckich, zawiera dziennik szczebrzeszyńskiego lekarza i kronikarza Zamojszczyzny, Z. Klukowski, *Zamojszczyzna, t. I: 1918–1943*, oprac. A. Knyt, wyd. 2 popr., Warszawa 2008, s. 344–345.

² Cytaty z utworu Anny Janko (*Mała zagłada*, Kraków 2015, ss. 264) oznaczam bezpośrednio w tekście głównym w nawiasach, z podaniem numeru strony.

obawy przed osobistym doświadczeniem wojny. Ta szczególna „ekspresja genu” (s. 194) ujawniała się w wielu sytuacjach, podróżach, odbiorze filmów i książek, snach. Przede wszystkim jednak decydująca okazuje się konfiguracja rodziny i jej sposoby radzenia lub nieradzenia sobie z przeżyciami jej członków, z traumą Zagłady w pierwszym i drugim pokoleniu. Podobną strategię odczytania, właśnie poprzez traumatyczne doświadczenie rodzica i związek z nim, można zastosować wobec prozy Mikołaja Grynerberga, Ewy Kuryluk czy Magdaleny Tulli.

Opowieść Janko powstała po wielu latach nie tylko od wydarzeń z 1943 roku, ale po latach ich „uobecniania” w codzienności jej rodziny. Dystans czasowy, ale zapewne i psychiczny, pozwala teraz autorce na świadomą próbę obiektywnego budowania psychohistorii w odniesieniu do dzieci ofiar nazizmu, dzieci nazistów (w tym przesiedleńców z niemieckiej Besarabii, jak urodzony na polskich ziemiach prezydent Niemiec Horst Köhler, a także pozbawionych majątku po II wojnie światowej, jak właściciele wrocławskiego domu, w którym później mieszkała Anna Janko z własną rodziną).

Narracja *Małej zagłady* opiera się na założeniu uczynionym przez narratorkę i wypowiedzianym do matki: „Historia twojego dzieciństwa stała się rdzeniem mojego” (s. 10). Owo wypowiedzanie do matki czy mówienie w jej obecności stanowi zresztą wyrazistą cechę narracji, zbliża ją do monologu wypowiedzianego, utrzymuje jej apelatywność: opowieść apeluje do pamięci obu kobiet, potem także do odbiorcy, jakim jest czytelnik, *de facto* staje się więc apelem o pamięć zbiorową.

Wyobraźnia, jako zastępcza siła pamięci, wypełnia miejsca po niezrekonstruowanym. Narratorka *Małej zagłady* korzysta z połączonych sił obu prac umysłu, łącząc je również z genetyką biografii: „Wyobrażam sobie albo pamiętam. Strach jest rodzajem pamięci, mogę więc tak powiedzieć. Strach dziedziczny, przekazywany w życiu prenatalnym, wyssany z mlekiem matki, strach, który ma uchronić młode przed niebezpieczeństwem” (s. 9). W toku narracji wyobraźnia musi zostać uznana za pamięć czy też ta druga anektuje pierwszą: „Pamiętam tamten dzień, bo twoje koszmarne sny dostawały się do mojego krwiobiegu przez pępowinę [...] Ty przecież stałe śniłaś to wszystko, bo w żaden inny sposób nie umiałaś się pozbyć owego potwornego nadmiaru wrażeń – obrazów krwi, łopotu ognia i ludzkiego krzyku – których się napiłaś oczami i uszami, gdy miałaś dziewięć lat i wzięłaś udział w apokalipsie” (s. 10). Za dominacją antecedenencji jako zapamiętanych zdarzeń przemawia (p) a k t d z i e d z i c z e n i a, a także deklarowana i poświadczona fabularnie wieloźródłowość narracji (m.in. dziecięce wspomnienia narratorki z wizyty w opuszczonym domu pradiadków, u których – jako rodziców matki – przebywała kilkuletnia Teresa z rodzeństwem po śmierci własnych rodziców, na którą patrzyła w Sochach; późniejsza wizyta narratorki w muzeum w Majdanku, a także na cmentarzu w Sochach). W narracji nie tylko nakładają się okresy doświadczeń, ale w s y m u l t a n i c z n y m m ó w i e n i u do matki i do siebie, w jej imieniu i w imieniu własnym – znika granica pokoleń i tożsamości („[...] tamta dziewięcioletnia Renia, która wciąż żyje w tobie, jest naszą wspólną sierotą”, s. 99). W toku opowieści pamięć młodszej

z kobiet podlega szczególnej amplifikacji, nie rezygnuje ona jednak z potrzeby aktywizacji matki w obliczu jej niepamięci związanej z wiekiem: „Dziś pamiętam więcej od ciebie, a jeszcze trochę doczytałam, ludzi popytałam. Musimy razem usiąść i odpomnieć, ile się da. To przecież nasza wspólna historia. Czasem mi się wydaje, że już bardziej moja niż twoja...” (s. 21). Córka po latach wyraża zgodę na współuczestnictwo w dramatycznych doświadczeniach matki, której dawniej odmawiała, mimo wszystko ulegając wtedy jednak pokoleniowej przemocy traumy. Jest gotowa także całkowicie je przejąć, zapamiętać, utrwalić, zapisać. Przed zapisem i w jego trakcie wspólne odpamiętywanie odbywa się etapami, oznacza też może konieczność terapeutycznego „wyznamiania, przerozmawiania na wylot” (s. 86). Tylko w zapisanej narracji i tylko w zapisie córki możliwa staje się chronologia, a opowieść staje się całością. W neutralizowanych rozmowach, a nawet wierszach matki, jawi się fragmentarycznie. Bez współuczestnictwa córki w przeszłości matki oraz pisanej (imitującej niekiedy ustną) narracji młodszej, idącej w sukurs starczej amnezji i przeciwdziałającej różnym pourazowym procesom psychicznego hamowania – opowieść nie byłaby możliwa. Narratorka zwraca się do starszej bohaterki, usprawiedliwiając jej niepamięć i tłumacząc wewnętrzne trwanie wielozmysłowej synestezji przeszłości: „Mamo, nie ma mowy, żebyś wszystko dokładnie pamiętała, bo trauma dezintegruje pamięć. Niczego linearnie nie powiążesz, choćbyś chciała. We współczesnej psychologii uważa się, że wydarzenia traumatyczne nie wytwarzają wspomnień, ale aktualia” (s. 85). Wspomniana etapowość odtwarzanej i zarazem wytwarzanej jednostkowej historii przejawia się także w tymczasowym domykaniu zdarzeń, ich chwilowym zawieszaniu w metanarracji: „Taką opowieść o tobie ułożyłam, mamo, taki początek bajki, która niedługo potem zmieniła się w okrutną historię Europy” (s. 39).

Monologi córki uskutecznione w obecności matki zawierają odwołania do miejsc, osób, sytuacji, przekształcają się niekiedy w krótką wymianę zdań obu kobiet. Wzajemnie korygują one wypowiedzi. Córka bada „prawdomówność” matki, przypominając jej niegdysiejszy wywiad udzielony Hannie Krall czy konfrontując jej słowa z relacjami młodszego rodzeństwa. Matka niekiedy zaprzecza, domaga się przerwania opowieści czy wyjaśnień związanych z użytą w narracji nazwą oprawców, jej zapisem. Młodsza uczestniczy w nieustannej „pracy cierpienia” starszej (s. 59), uświadamiając jej: „[...] między ocaleniem a śmiercią są różne stany pośrednie. Żyjesz w jednym z nich” (s. 60). Ambiwalentne wydaje się założenie celu opowieści: by pamiętać i zapomnieć, przechować i pozbyć się. Tę dwubiegunowość nieco łagodzi przejęcie biografii matki przez córkę, która pamięta, by tamta mogła zapomnieć, przechowa (także w piśmie), by tamta mogła się pozbyć ciężaru traumy. Rekursywność przekazu – jako ponawianej przez lata opowieści powtarzanej głosem, ciałem (depresje matki), poezją i prozą („Ja już to wszystko raz wiedziałam, najpierw z twoich opowieści..., s. 94) dawniej nie przynosiła ulgi, a dziś nie ułatwia narracyjnego scalenia. Na powtórzeniach ufundowany jest również w *Małej zagładzie* rytm zbliżeń i oddaleń jako fingowanych doświadczeń wzrokowych, w ten

sposób – poprzez zmienność focalizacji – pokazana jest „z bliska” wyjątkowość domu krytego dranicą, a nie stojącego pod strzechą jak inne, z mieszczącym się w nim sklepikiem dziadka Władysława Ferenc, natomiast „z daleka” powojenna Europa jako trudna układanka z puzzli („Każdy kraj ma swoje osobne mity. Dlatego historia Europy jest jak puzzle, które do siebie nie pasują. Bo się te dobra i zła w międzynarodowym dyskursie uzgodnić nie mogą”, s. 53).

W opisie zdarzeń Janko posiłkuje się ironią, osłabiającą traumę, ustanawiając dystans wobec niej. Narratorka wielokrotnie tłumaczy starszej bohaterce istotę szczęśliwego losu, jaki przypadł jej w udziale, według zasady: inni mieli gorzej. Jeszcze inne ostrze ironii kieruje w stronę nazistów („[...] akcja w Sochach była ulgowa, bo chwilowo nie było planu wysiedlania, tylko sama eksterminacja. Takie tam międzyzabijanie”, s. 150). Pozornie sarkastycznie wyjaśnia dyskomfort posiadania dziecka w czasie wojny. Ironia, jako element dyskursu à rebours, pozwala łatwiej znieść ogrom nieszczęść, a jako zabieg retoryczny staje się wyrazistym oskarżeniem o ludobójstwo, dzieciobójstwo: „U was w Sochach nie dali wam czasu w ogóle, bo do niczego nie był wam potrzebny. Nie było co do was żadnego planu poza zabijaniem. Nikt nie brał z waszych rąk dokumentów, tym razem donikąd nie wysiedlano, a do śmierci tożsamość nie jest potrzebna” (s. 28).

Janko stara się budować transhistoryczne pomosty oddając sprawiedliwość nienazistom („Dobry Niemiec. Wydaje mi się niezwykle ważne, żeby tych dobrych teraz wyłapać i piórem przyszpilić do kartki. Byli rzadkością, jak biali Murzyni, albinosi nazizmu”, s. 48) czy odnosząc się do niefortunnych wypowiedzi zagranicznych polityków, jak w rozdziale *W Niepolsce*: „Auschwitz to nie jest Polska. To kawałek niemieckiej skóry przetransplantowany, przyszyty do polskiego ciała, do polskiego miasta” (s. 105).

Ponadto wielotorowość przekazu warunkowana jest intersemiotycznością narracji: odniesieniami do literatury, filmów, przedmiotową bibliografią zamieszczoną na końcu książki, spisem domów i ich mieszkańców w dawnych Sochach, fotografiami towarzyszącymi słowu i „cudzym słowem” autentycznych postaci, do których należy Władysław Sitkowski³ czy Bronisława Szawara, ludowa poetka i mieszkanka Soch.

Pisarka zdaje sobie sprawę z medialnych ograniczeń w przekazie emocji i stanów psychicznych, literackich, filmowych : „[...] żadna kamera nie sfilmuje strachu tak, jak się go czuje. Pokazują tylko na przykład, jak nad dzieckiem staje czarna postać ze wzniesionym ramieniem. Nie pokazują wybuchu trwogi, który zmiata z oczu wszelki widok, i jak ta trwoga zamienia to dziecko w kamień” (s. 65–66). Takie skamienienie, „zaniewidzenie” (s. 176), zaniemówienie na wiele miesięcy, w których

³ Władysław Sitkowski jest historiografem Zamojszczyzny. Publikacja, którą przygotował (*Sochy dawniej i dziś*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył W. Sitkowski, Towarzystwo Miłośników Zwierzynca, Zwierzyniec 1999), zawiera wiersz Teresy Ferenc, *Matka płonąca* (tamże, s. 18), legendę o powstaniu wsi autorstwa Bronisławy Szawary (tamże, s. 28–29) oraz list tejże ludowej poetki do Stowarzyszenia Ofiar III Rzeszy w Bielsku-Białej, dokładnie relacjonujący przebieg zdarzeń 1 czerwca 1943 roku w Sochach (tamże, s. 53–55).

jedynym językiem dziewczynki były łzy, zdarzyło się Teresie Ferenc. Anna Janko przekonuje o desktrukcyjnym wpływie okrucieństwa wojny na psychofizyczne zdrowie dziecka postawionego w sytuacji granicznej („[...] dziecko ma bliżej do krańców otchłani i boi się zawsze ostatecznie”, s. 80, podkr. pisarki); „[...] dziecko nie powinno być dopuszczane do żadnych granic – jeśli ma się normalnie rozwinąć w zdrowego człowieka bez obciążeń”, s. 175–176).

„Mała zagłada” osiągnęła horrendalne rozmiary właśnie dlatego, że dotyczyła dzieci, które pozbawiła rodzin i domów, zniszczyła psychofizyczny dobrostan, zakłóciła funkcjonowanie następnych pokoleń (paradoksalnie tragedia wydarzyła się 1 czerwca, współcześnie w tym dniu obchodzimy Dzień Dziecka). Oksymoroniczny tytuł jeszcze nie ujawnia skali spustoszeń w ciele i duszy dziecka, jakim niekiedy pod wpływem traumy z dzieciństwa pozostaje się na zawsze – czyni to dopiero narracja otwierająca przed czytelnikiem perspektywę życia małej Tereni, dziś osiemdziesięcioletniej poetki. W narracji Janko ponownie „mała mama”, z siwym warkoczykiem, wymagająca zrozumienia, ochrony i troski zdaje się zapominać o makroskali wszelkich zniszczeń i strat, jakby pozbywała się balastu pamięci traumy. Podobnie jak w obliczu niebezpieczeństwa i zagrożenia życia pojawia się przymus czasu, pragnienie, by zdążyć z wykonaniem określonych czynności zabezpieczających najbliższych, przekazujących wiadomość czy jakieś dobra materialne (Władysław Ferenc, ojciec poetki, „zdążył do złej daty” /s. 38/ zbudować dom, założyć w nim sklep, mieć dzieci), tak i opowieść podjęta u kresu pamięci i życia ma swój czasowy limit: „Chciałabym zdążyć wszystko zrozumieć. Dowiedzieć się, kim jesteś, dziewczynko, która straciłaś matkę, ojca, dom, całą wieś, słońce i księżyc, i wszystkie bajki” (s. 214). Próba zrozumienia wiedzie tutaj od sfery codziennej ku porządkowi symbolicznemu.

Opowieść Anny Janko jest werbalnym gestem ekspozycji traumy (a może jej niwelacji przez ekspozycję), dzielenia się traumą, uczynionym w przeświadczeniu: „Wszystko, co nami wstrząsa, musi być pojedyncze i mieć swoje imię” (s. 62) dla potomków zamordowanych soszan, ale także dla innych pytających o mechanizmy zła i granice człowieczeństwa.

e-mail: tatar.katarzyna@gmail.com

Magdalena Roszczyńska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Miejsca, nie-miejsca, inne przestrzenie.

Szkic do projektu topocentrycznej historii kultury

Monografia *Nie-miejsca. Teorie spacjalne we współczesnych praktykach interpretacyjnych* (Gdańsk 2014)¹ stanowi wybór referatów ogólnopolskiej konferencji naukowej studentów i doktorantów, reprezentujących zróżnicowane geograficznie ośrodki naukowe oraz rozmaite dyscypliny i nurty badawcze. Łączy je, co oczywiste, przekonanie o istotności parametru przestrzennego w doświadczeniu i artykulacji (artystycznej, zdyskursywizowanej) różnorodnych „obszarów” nowoczesności i późnej nowoczesności. Już w pierwszym z prezentowanych tekstów ujawnia się – zasadniczo współdzielone przez kolejnych autorów – przekonanie, że „kategoria przestrzeni konceptualizuje wiele problemów współczesności” (s. 15). Dla licznych wyróżnionych w niniejszym tomie obiektów, jak np. pamięć, ruch, miasto, peryferie, stanowi ona warunek *sine qua non*, tak że zyskują wręcz miano retorycznych figur spacjalnych (które jako „dobre” metafory nie dają swych sensów wyczerpać innymi słowami). Dzielą² – preferowane przez autorów przedmioty badawcze (sztuka słowa, sztuki plastyczne i architektura, ideologie, rytuały, praktyki i urządzenia społeczne, teorie naukowe), jak też metody badań (już to bardziej spekulatywne, już to empiryczne) i podejmowane teoretyczne inspiracje, wśród których poczesne miejsca zajmują tytułowa koncepcja *non-lieux* Marca Augé oraz heterotopia, zasady której odsłonił Michel Foucault, pospołu problematyzujące kategorię czasoprzestrzeni i „silnie oddziałujące na współczesny dyskurs spacjologiczny”, co konstatuje we wprowadzeniu redaktorka tomu Katarzyna Szalewska.

¹ *Nie-miejsca. Teorie spacjalne we współczesnych praktykach interpretacyjnych*, red. K. Szalewska przy współpracy z Kołem Teoretyków Literatury UG: A. Burzyńską, K. Lepianką, K. Najgeburską, M. Pilas i C. Słowik, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, ss. 256.

² Zebrane w monografii teksty różnicuje także sprawność warsztatowa autorów, w większości wysoka bądź zadowalająca, jednak w kilku przypadkach można mówić o niedostatkach np. stylu wypowiedzi naukowej, potocyzmach (s. 67–73) lub też „błędzie alegacji”, kiedy tekst właściwie wyłącznie streszcza zastane koncepcje (s. 173–182). Ponadto w całej książce rażą liczne drobne błędy, tzw. literówki.

W tym punkcie trzeba zauważyć, że spluralizowanie perspektyw badawczych, a często także przekraczanie granic naukowych dyscyplin i paradygmatów przez autorów zgromadzonych w recenzowanym tomie tekstów jest zaletą przyjętej koncepcji tomu. Pozwala czytelnikowi uchwycić operatywność, nośność „języka przestrzennego”, zdolnego adekwatnie nazwać bądź hermeneutycznie oswoić rozmaite zjawiska, dotyczące przecież nierzadko odmiennych sektorów ludzkiej egzystencji i zazwyczaj rozpatrywane przez odrębne, wyspecjalizowane domeny nauki (jak literaturoznawstwo, kulturoznawstwo, antropologia, socjologia, politologia, psychologia, historia sztuki, lingwistyka itd.). Przegląd notek o autorach uwidacznia owo zróżnicowanie warsztatów młodych naukowców (zdradzając jednocześnie talent, pracowitość i osiągnięcia studentów, niekiedy dopiero studiów licencjackich!). Ponadto reorientacja prowokowana „zwrotem spacjalnym” pozwala w przypadku radykalnie nowych lub niezrozumiałych zjawisk (*unheimlich*) utworzyć dla nich nową przestrzeń dyskursywną, a więc postępowanie w duchu transdyscyplinarnym (takiej „obróbki” wymagały m.in. przestrzeń tranzytywna, miejsce „odmiejscowione”, *mnemotopos* itd.).

Nasuwa się na myśl jedna z przestrzennych metafor, mianowicie atopia w ujęciu H.-G. Gadamera, przypominającego źródłowy sens greckiego słowa *atopon*. Oznaczało ono zdumienie (wobec czegoś, na co nie ma miejsca w naszych utartych schematach poznawczych) „dające początek filozofii”³, a więc ową gotowość do poszerzenia horyzontów wiedzy i rozumienia wobec Innego, gotowość, którą niewątpliwie dysponują autorzy zebranych w książce tekstów.

Zaprezentowana w monografii mnogość stanowisk, teorii spacjalnych i ich aplikacji pozwala na prześledzenie pewnej dynamiki, transformacji, rozwinień, powinowactw, herezji i innych „trajektorii przemieszczeń”⁴ w obrębie interesującej nas problematyki. Zdając sobie sprawę, że doborem tekstów do monografii sterował profil konferencji, zatem najczęściej ciekawiły autorów tytułowe nie-miejsca (którym poświęcona jest najobszerniejsza część książki zatytułowana właśnie *Nie-miejsca, heterotopie, peryferie*), można jednak zaobserwować dyskretne wygaszanie (może wyczerpanie?) tematyki miejskiej z jej figurami *flâneura*, *palimpsestu* (rozdział *Przestrzenie miasta*) przy równoczesnym wprowadzeniu problematyki przestrzeni i miejsc pamięci, *de facto* więc *chronotoposów* (rozdział *Przestrzenie pamięci*), reorientację w kierunku myślenia integrującego punkt widzenia „spacjologa” ze spojrzeniem historyka, jak ma to miejsce w inspirującej ten nurt praktyce interpretacyjnej Karla Schlögl’a. Tak zresztą chciałaby nie-miejsca rozumieć redaktorka tomu – jako „przejścia dokonujące się w dwudziestowiecznych i najnowszych ujęciach przestrzeni” (s. 7). Teorie literatury i kultury od dawna inspirowały się konceptualizacjami przestrzennymi (z dotąd niewymienionych – np. struktura, kłaczce), od połowy ubiegłego wieku – jak przypuszczał M. Foucault – żyjemy w epoce

³ H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, przeł. B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 7.

⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 33.

przestrzeni, namnażającej i specjalizującej tego rodzaju koncepty (więc już nie tylko utopia i dystopia ale i atopia, nie tylko topografia, ale topotopografia, nie tyle topika, ile geopoetyka i geokrytyka itd.).

Zarówno konferencja naukowa jak i późniejsza monografia są przedsięwzięciami zainicjowanymi przez działające w Uniwersytecie Gdańskim Koło Teoretyków Literatury (jego członkinie współpracowały m.in. przy redakcji książki) oraz Pracownię Badań nad Przestrzeniami Nowoczesności, kierowaną przez Katarzyną Szalewską. Spójrzmy na problematykę podejmowaną w ramach aktywności Pracowni: *place* i *urban studies*, hermeneutyka kartograficzna, nowy regionalizm, studia postkolonialne, narracje małych ojczyzn, literatura i turystyka, inne oraz nowe przestrzenie, miejsce a pamięć i historia, gatunki spacialne, przestrzenne figury nowoczesności (pasażom tekstowym K. Szalewska poświęciła swoją wcześniejszą książkę) i inne tekstualne reprezentacje przestrzeni – to tylko niektóre z deklarowanych obszarów zainteresowań, składających się na kompletny projekt topocentrycznej historii kultury. Prezentowana monografia w ten geohistoryczny projekt doskonale się wpisuje.

Jak już wspomniano, autorki i autorzy sięgają po różnorodne inspiracje, od już wspomnianych klasycznych ujęć Augé i Foucault (tu m.in. teksty poświęcone przestrzeni abjektalnej, jak lumpeks, i sakralnej, jaką współcześnie może być poddawane rytuałom *wellness* ciało), przez (pomysłowo wykorzystaną w projekcie badań nad reportażem) Waldenfelsowską ksenotopografię, rozpoznania z kręgu literaturoznawczej poetyki deskryptywnej (studia nad tekstowymi reprezentacjami miejsc „innych”, jak szpital psychiatryczny, tranzytywna przestrzeń kolei, dworców, galerii, lotnisk, peryferii, np. w prozie S. Grabińskiego, A. Stasiuka, A. Wiedemanna, Ch. Bukowskiego, lub przestrzeń alternatywna, np. w twórczości T. Różyckiego, L. Tyrmanda – tu wyróżnia się świetnie udokumentowane studium o mechanizmach przekształcania literackiego obrazu Warszawy!), poetyki gatunków spacialnych (o przestrzeni w kryminałach A. Christie), somatopoetyki (o doświadczaniu miejskiej przestrzeni), poetyk pamięci (o *berlińskim dzieciństwie* W. Benjamina, Stambule O. Pamuka, Lublinie W. Panasa), po koncepcje psychoanalityczne (m.in. badanie metaforyki dyskursu psychoanalizy, jak też niezwykle stymulujące studium „widmontologiczne”, ukazujące polską prowincję jako krajobraz nawiedzony duchami nieprzepracowanej przeszłości⁵). Obok tego tom zawiera teksty skupione już nie na analizie tematycznej lub tekstualnej, ale raczej performatywnych aspektach przestrzeni i miejsca (kiedy mowa o kształtowaniu przestrzeni miasta – za pomocą presji ideologii, onomastyki, estetyki, np. związanych z danym miejscem dzieł sztuki, jak malarstwo Goyi, bądź form architektonicznych i monumentalnych, jak berlińskie pomniki Zagłady), arcyciekawy przykład przewartościowania oceny technik deskrypcji krajobrazu (A. Stiftera) ze względu na przyjęcie przez krytykę odmiennej, post-humanistycznej perspektywy oraz tekst omawiający odrębną, „samoswoją”

⁵ K. Szalewska podsuwa ciekawą interpretację tego zjawiska (nawiedzenia krajobrazu): byłoby ono przyczyną polskiej „kariery” zwrotu przestrzennego.

koncepcję nie-miejsca wypracowaną przez artystów z kręgu Land Artu – te dwie ostatnie propozycje dowodzą potrzeby ponawiania lektury i poszerzania horyzontu interpretacyjnego poza stereotypowe (a po części już wyeksploatowane i nudne) ujęcia.

Miejsce i przestrzeń, profilujące tematykę recenzowanego tomu, należą do pojęć dobrze zdomowionych w rozmaitych językach naukowych (nie tylko z zakresu nauk humanistycznych i społecznych – weźmy topografię czy topologię). Jednocześnie jednak – ze względu na fakt, że zdolność orientacji przestrzennej jest po prostu cechą organizmów żywych, przyrodniczym powszechnikiem – koncepty te nie posiadają jednoznacznego dookreślenia. Na szczęście! Dzięki temu suma prze-myśleń młodych autorów nie tworzy syntezy, ale raczej „wybuchowy” konglomerat tropów interpretacyjnych. Tym bardziej, że zebrane w monografii teksty w większości stanowią raczej teksty-zalążki, skondensowane pomysły badań, no i w końcu – dobre prognozyki na przyszłość (naukową).

e-mail: m@roszczynialska.pl

Justyna Krzysiek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Granice dzieciństwa. Konferencja *Literacko-kulturowe infantyilizacje* (Kraków, 25–26 czerwca 2015)

Dziecko, dziecięcość, dzieciństwo widziane z perspektywy dorosłego stanowi celową strategię twórczą rozpoznawalną w obszarze literacko-kulturowym pod nazwą infantyilizacji. Konferencja, która odbyła się w dniach 25–26 czerwca 2015 r. w Krakowie w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, stworzyła szeroką platformę naukowej analizy, obserwacji, interpretacji tego zjawiska, ale przede wszystkim stanowiła znakomitą okazję do wymiany doświadczeń, dialogu, dyskusji pomiędzy literaturoznawcami, językoznawcami, kulturoznawcami reprezentującymi różne instytucje naukowe, różne pokolenia, a nawet różne narodowości. Profesjonalizm i zaangażowanie prelegentów sprawiły, że dziecięcy motyw stał się okazją do formułowania bardzo dojrzałych wniosków, co ważne – o dużym znaczeniu praktycznym, bo owocujących także w sferze dydaktyki i metodyki. Ten ciekawy projekt zainicjowany i zorganizowany przez Pracownię Literatury dla Dzieci i Młodzieży, którą kieruje dr hab. Katarzyna Wądołny-Tatar, pomógł zintegrować badaczy zajmujących się twórczością dla małych i młodych odbiorców.

Przedstawione poniżej – z konieczności bardzo skrótowe – sprawozdanie nie oddaje bogactwa zaprezentowanych referatów, nie respektuje też ścisłej chronologii wystąpień, bo jest próbą ich tematycznego pogrupowania, zasygnalizowania obszarów analiz i interpretacji, orientującego w problematyce utworów i sposobach ich czytania.

Uczestników konferencji powitali dziekan Wydziału Filologicznego prof. dr hab. Bogusław Skowronek oraz dyrektor Instytutu Filologii Polskiej prof. dr hab. Piotr Borek. Obrady otworzył prof. dr hab. Ryszard Waksmund z Uniwersytetu Wrocławskiego, zwracając się do zgromadzonych wyznaczył perspektywę oglądu poruszanej problematyki: „Nie będziemy owocnymi badaczami literatury dziecięcej, jeśli nie staniemy się jako dzieci”.

Alicja Baluch (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) w referacie otwierającym obrady skupiła się na ukazaniu toposu wnuka i starca zarówno w baśniach

Andersena czy braci Grimm, należących do kanonu literatury dziecięcej na świecie, m.in. w *Dziewczynce z zapalkami* czy *Czerwonym Kapturku*, jak i w tekstach najnowszych: *Czy umiesz gwizdać Joanno?* Ulfa Starcka oraz *Lecie Garmanna* Stian Hole. Relacja łącząca przedstawicieli najmłodszego i najstarszego pokolenia określona została jako szczególnie silna, to właśnie między babcią/dziadkiem a wnukiem/wnuczką, mimo różnicy wieku oraz odrębnych doświadczeń, możliwe są najszczerze rozmowy o życiu i śmierci. Powstająca między nimi nić porozumienia pozwala na uczuciową adopcję dziadka przez dziecko (*Czy umiesz gwizdać Joanno?*), a także akceptację odejścia (*Lato Garmanna*).

Kolejna referentka, Jolanta Ługowska (Uniwersytet Wrocławski), zauważyła, że określenia takie jak „dziecinność” czy „infantylność” mają zazwyczaj nacechowanie pejoratywne. Dowiodła jednak, że Astrid Lindgren – czołowa pisarka utworów dla najmłodszych – to właśnie w „byciu dziecinną” widziała swoją siłę. Chęć myślenia jak dziecko i usytuowanie się obok niego pozwalały jej na bezbłędne trafianie w gusta czytelnicze. Wskazała figury „dojrzałych dzieci” i „dziecinnych dorosłych” w tekstach szwedzkiej pisarki, skupiając się w szczególności na mniej popularnej powieści wakacyjnej *My na wyspie Saltkrakan*. Widoczna różnica między infantylnym, emocjonalnie rozchwianym i nieporadnym ojcem a stojącą na straży życia rodzinnego córką skłania do zadawania pytań o granice dzieciństwa.

Bożena Olszewska (Uniwersytet Opolski) ukazała figury dziecka w cyklu powieści autobiograficznych José Mauro de Vasconcelosa *Moje drzewko pomarańczowe*, *Rozpalmy słońce* i *Na rozstajach*. Pisanie o własnym dzieciństwie z perspektywy dorosłości jawi się jako próba zrozumienia samego siebie oraz określenia, gdzie znajduje się granica między dziecinnością a dojrzałością. Infantylnizacja, ujawniająca się głównie poprzez konstrukcję dziecinnego bohatera, pozwala między innymi na rozpatrywanie ukazywanych czynów lepiej niż świadczyłyby o nich fakty, gdyż, jak wskazuje autorka referatu, infantylność oznacza tutaj czystość.

Infantylnizacja jako strategia estetyczno-dydaktyczna zainteresowała Zofię Budrewicz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), która na przykładzie analizy lektur międzywojennych pokazała, w jaki sposób wykorzystywano tę figurę w służbie dydaktyki i ideologii. Założenie, w myśl którego dziecku należy pokazywać świat uproszczony, sprawiło, że teksty wykraczające poza płytką sielskość zostawały odrzucane przez redaktorów szkolnych podręczników. Akcentowana na pierwszym miejscu potrzeba wychowawcza zubożała artystyczną jakość, stąd nawet wybitni pisarze okresu międzywojennego włożeni w „ciasny gorset dydaktycznych zobowiązań” nie byli dobrymi twórcami szkolnych czytanek.

Nasycone elementami dydaktycznymi oraz realizujące założenia ideologii socrealistycznej książeczki dla najmłodszych Adama Bahdaja analizowała Elżbieta Kruszyńska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Prelegentka zwróciła uwagę na wartość tekstów autora *Małego pingwina Pik-Poka*, które, mimo wyraźnie wychowawczego celu, nie narzucają dzieciom gotowych rozwiązań, a wartka akcja i atrakcyjne chwytły językowe korespondują z delikatnym dydaktyzmem.

Alicja Mazan-Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki) w referacie „*Na splątane skróty*”. Twórcze „udziecinnienie” w poezji Wisławy Szymborskiej pokazała, w jaki sposób noblistka wykorzystywała dziecięce spojrzenie na świat w kreowaniu poetyckich obrazów. Dziecko w twórczości Szymborskiej uznawane jest za „Mistrza” (*Wywiad z dzieckiem*), który chce przyłapać świat na inności, a także staje się figurą kruchości życia (*Bagaż powrotny*). Poetka chce być jak dziecko, które jest wzorem czytelnika i artysty, dlatego zadaje pytania, dziwi się urokiem słowa (*Urodziny*) czy liczby (*Wiersz ku czci, Liczba Pi*). Alicja Mazan-Mazurkiewicz ukazała dwie strategie wykorzystania udziecinnienia – przejście od dosłowności (dziecko) do metafory (poeta), a także ruch odwrotny – od metafory do dosłowności.

Jakub Kozaczewski (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) poddał gruntownej analizie i interpretacji wiersz Wisławy Szymborskiej pt. *Noc*, którego tematem jest ofiarowanie Izaaka widziane oczami dziecka. Referent zaprezentował bogaty kontekst kultury, religii żydowskiej, nawiązując między innymi do czterech nocy zbawienia oraz czytania w noc wiary historii Abrahama i Izaaka. Dostrzeżenie wielowymiarowości podmiotu lirycznego (fingowany, rzeczywisty, obiektywizujący) pozwoliło na odrzucenie najprostszej interpretacji wiersza jako deklaracji ateizmu, a otworzyło szeroki obszar rozważań na temat wiary i niewiary, wzajemnego ich oddziaływania oraz przenikania się.

Istotą referatu Roberta Mielhorskiego (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy) było rozpoznanie celu i funkcji obrazu dzieciństwa w prozie i poezji Mieczysława Jastruna, a także odpowiedź na pytanie, na ile pisarz ten podporządkowuje się infantyilizacji, a na ile ją omija. Referent zwrócił uwagę, że Jastrun bardzo często podejmuje problematykę czasu, przemijania, prezentując przy tym selektywne i wartościujące podejście do przeszłości. Dzieciństwo w twórczości pisarza to czas intuicyjnego racjonalizowania myśli. Inicjacja przedstawiana jest na różne sposoby jako zdarzenie konkretne, eschatologiczne, temporalne, erotyczne bądź magiczne. Autor referatu podkreślił, że w wymiarze aksjologii w twórczości Jastruna wszystko, co związane z dzieciństwem, jest dobre.

Marta Bolińska (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach) w referacie *Wokół teorii skryptów życiowych (na przykładzie wybranych utworów Tomasza Kwaśniewskiego, Doroty Terakowskiej, Jerzego Zawieyskiego)* wskazała na wpływ na przyszłość człowieka narzucanych mu życiowych scenariuszy wzmocnianych przez sterowniki i samospełniające się przepowiednie. To, w jaki skrypt, czyli wyobrażenie rodziny, zostanie wpisane dziecko, ma ogromny wpływ na jego późniejsze wybory i decyzje. Proces infantyilizacji, zdaniem referentki, wiązały się z długotrwałym uzyskiwaniem autonomii, wyzwaniem się ze skryptu, dorastaniem do własnej woli.

Katarzyna Kotaba (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) w referacie *Być jak dziecko. O bezradności, zdziecinnieniu, próbach ucieczki od odpowiedzialności, poszukiwaniach własnej tożsamości w utworach Doroty Terakowskiej* skupiła uwagę na konstrukcjach bohaterów z *Babci Brygidy szalonej podróży po Krakowie, Poczworki,*

a także *W krainie kota*. Referentka analizowała postępowanie powieściowych postaci w kontekście teorii archetypowych scenariuszy według Carol S. Pearson, wskazywała, jakie czynniki pozwalają na wędrówkę od stadium niewinnego poprzez stadium sieroty, wędrowca do maga oraz zwracała uwagę na sytuacje, które stanowią przeszkodę w przechodzeniu do kolejnych etapów wtajemniczenia, do wnikania w głąb siebie.

Subwersje dzieciństwa i infantylicyzację dorosłości na przykładzie *Psychozy* Alfreda Hitchcocka omawiała Katarzyna Slany (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). Prelegentka analizowała prowadzący do tytułowej psychozy infantylicyzm Normana, który objawiał się zakorzenieniem w dzieciństwie oraz zależnością od patologicznej relacji z matką. Rozdwojenie bohatera i problemy psychiczne rozpatrywane były jako efekt jego zatrzymania się na etapie subwersywnego dzieciństwa.

Analizy powieści Michała Choromańskiego pod kątem obecności w niej mizopedii, czyli chorobliwej niechęci do dzieci, podjął się Bogusław Gryszkiewicz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). Charakterystyczne dla autora *Zazdrości i medycyny* okazało się rezygnowanie z wprowadzania do narracji postaci dziecięcych generujących wzruszenia; dziećmi otaczani byli bohaterowie naiwni, gdyż niedojrzałe istoty stanowiły dla Choromańskiego synonim wyrachowania i braku wiedzy, ich obecność służyła deprecjonowaniu dorosłego.

Dziecięcy rysunek, z pozoru prosty w swojej strukturze i wymowie, może stać się inspiracją dla artystów, którzy wybierają go jako środek do dotarcia do prymitywnej części duszy, do źródła człowieczeństwa. W referacie *Od dziecinnego po nowoczesne. Uwagi na temat wpływu wizualnego tworzenia dzieci w dwudziestowiecznych słowackich sztukach pięknych* Jana Migašová (Uniwersytet Preszowski, Słowacja) pokazywała przykłady twórczości słowackich malarzy i rzeźbiarzy posługujących się dziecięcymi technikami i środkami wyrazu, dzięki którym manifestują uwolnienie od konwencji oraz oswobodzenie ze sztywnych ram wysokiej sztuki.

Zuzana Sláviková (Uniwersytet Preszowski, Słowacja) nakreśliła teoretyczne podstawy zderzania dziecięcych odbiorców z różnymi rodzajami sztuki (podejście integracyjne). Wskazywała, w jaki sposób dzieci wyprowadzają nową wiedzę o świecie z metafor, oraz jak ważne jest ich zetknięcie się z artystyczną wizją wyzwalającą i stymulującą wyobraźnię.

Tatiana Pirniková (Uniwersytet Preszowski, Słowacja) w referacie *Fenomen dzieciństwa obecny w twórczości muzycznej słowackiego kompozytora Jurija Hatrika* analizowała wybrane fragmenty utworów artysty, pokazując, w jakim stopniu czerpie on z doświadczeń najmłodszych oraz jak przekłada dziecięce emocje na język muzyki. Referat został wzbogacony fragmentami inscenizacji utworów Hatrika wykonanych przez przedszkolaki, co dawało pełny obraz wzajemnych oddziaływań artysty i dzieci.

Kolejna referentka z Uniwersytetu Preszowskiego Petra Harčariková, zamykająca klamrą wystąpienia swoich poprzedniczek, skupiła się na dziecięcych narracjach. Praca oparta została na badaniach prowadzonych wśród dzieci przed-

szkolnych i wczesnoszkolnych, których zadaniem było swobodne rozwijanie i dokończenie tylko zasygnalizowanych historii. Zebrane opowieści zostały zanalizowane w kontekście badań psycho- i socjolingwistycznych, a rezultaty wskazały, w jaki sposób doświadczenia dzieci wpływają na ich sposób prowadzenia narracji.

Dorota Michułka (Uniwersytet Wrocławski) zaprezentowała utwór z kręgu literatury młodzieżowej, w którym paradoksalnie autor unika uproszczeń i infantyilizacji. Zdaniem referentki *Czarny Młyn* Marcina Szczygielskiego to utwór obfitujący w metafory skrojone na miarę dziecięcej wyobraźni, jednak nieunikający poważnych tematów (niepełnosprawność, rozpad rodziny, ekologia). Powieść Szczygielskiego usytuowana została między realizmem magicznym a powieścią grozy dla dzieci.

Propozycję metodycznego opracowania lektury *Czarny Młyn* zaprezentowali Paweł Sporek oraz Marta Janeczek (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). Wartość książki wyrasta z jej zakorzenienia w społeczno-kulturowych doświadczeniach. Omówienie *Czarnego Młyna* zarówno w szkole podstawowej jak i gimnazjum może umożliwić i ułatwić podejmowanie rozmów o poważnych problemach dotyczących współczesną młodzież.

Utwory literatury czwartej, w których dziecięcy bohater doświadczył sytuacji granicznej (wg teorii Jaspersa), zaprezentowała Krystyna Zabawa (Akademia Ignatianum w Krakowie). Figury „dorosłego” dziecka, wyłaniające się z tekstów takich jak *Dzieci ulicy* Korczaka, *Dziewczynki z parku* Kosmowskiej czy *Oskara i pani Róży* Schmitta są jednocześnie pochwałą ich dojrzałości, jak i apelem o ocalenie dzieciństwa.

Okres PRL-u to dla współczesnego dziecka czas bardzo odległy, jego reguły i zwyczaje są mu obce. Z problemów napotykanym przez dorosłych podczas opowiadania o latach swojej młodości powstały utwory objaśniające PRL najmłodszym. O egzotyzyacji tego czasu i micie PRL-u wyłaniającym się z książek takich jak m.in.: *Zielone pomarańcze*. PRL dla dzieci Anety Górnickiej-Boratyńskiej oraz *Jego wysokość Longin* Marcina Prokopa opowiadała Małgorzata Chrobak (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie).

Kreacje literackie postaci dorosłego z niepełnosprawnością intelektualną stały się przedmiotem badań Anny Mężyk (Uniwersytet Wrocławski). Referentka poruszyła problem podejścia do seksualności osób niepełnosprawnych i wskazała cztery postawy ludzi w normie intelektualnej wobec tej problematyki, analizując mity Kuby Rozpruwacza, Frankensteina, Piotrusia Pana oraz postawę akceptacji. Z prezentowanych przez nią utworów wyłonił się obraz niepełnosprawnego jako „wiecznego dziecka”, zaakcentowana została przede wszystkim jego niesamodzielność, nieporadność, a także niedojrzały wygląd.

Krystyna Koziołek (Uniwersytet Śląski) referatem *Lektury dzieciństwa. Anatomia nostalgii* skłoniła zebranych do refleksji na temat powrotu do dawnych książkowych fascynacji. Zdaniem prelegentki lektura nostalgiczna, która wydaje się najwłaściwsza podczas dorosłego odczytywania utworów dla dzieci, zakłada

osłabienie perspektywy krytycznej i oznacza prawdziwie twórcze czytanie oraz umożliwia podtrzymanie więzi z sobą z przeszłości.

Figura herosa-prostaczka obecna w wielu baśniach ludowych została przedstawiona przez Ewę Serafin (Uniwersytet Wrocławski) na podstawie *Szklanej góry*. W swojej analizie referentka zwróciła uwagę, że obraz niedojrzałego młodzieńca traci w przekazach ludowych swój pejoratywny charakter. Infantylny bohater właśnie dzięki nieporadności oraz dziecięcej wrażliwości ma możliwość osiągnięcia sukcesu, ponieważ nie poddaje się żądzy zysku i kieruje sercem.

Ciekawą propozycją lektury dla dzieci, zwłaszcza tych mających trudności z zaakceptowaniem swoich słabości, przedstawiła Wanda Matras-Mastalerz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). *Konrad – chłopiec z puszki* Christine Nostlinger wydaje się być doskonałą książką terapeutyczną zarówno dla najmłodszych jak i ich rodziców, co potwierdziły przedstawiane przez autorkę referatu wyniki badań prowadzonych podczas warsztatów z wykorzystaniem tego utworu.

Dialog pokoleń między dzieckiem a rodzicem na przykładzie *Mikołajka* René Goscinny'ego i Jeana-Jacquesa Sempégo zaprezentowała Iwona Gralewicz-Wolny (Uniwersytet Śląski). Ukazany w krzywym zwierciadle obraz emocjonalnie niedojrzałego ojca, którego kompetencje są jedynie fasadą, skonfrontowany z próbującym myśleć dorośle synem pokazuje, że tylko dzieciństwo jest doświadczeniem wspólnym dwóch pokoleń i tylko na tym obszarze możliwe jest spotkanie, bo przez cały czas jesteśmy i „jajkiem” i „kura”.

Marta Chrabąszcz (Zespół Szkół Ponadgimnazjalnych nr 1 w Dąbrowie Tarnowskiej) ukazała obecne we współczesnych polskich tekstach z kręgu literatury czwartej obrazy dzieciństwa, czy raczej powtórnie udziecinnionych, dorosłych. Referentka interpretowała figurę powrotu do dzieciństwa jako szansę budowania życia na nowo, odnalezienia własnego systemu wartości, np. w *Magicznym drzewie* Andrzeja Maleszki, czy też jako próbę odkrycia w sobie pierwotnej wyobraźni, radości życia, chęci do niczym nieskrępowanej zabawy, np. w *Wierszykach rodzinnych* Michała Rusinka.

Alicja Ungeheuer-Gołąb (Uniwersytet Rzeszowski) przedstawiła infantyлизację w wybranych tekstach kultury dorosłych na przykładzie teledysku do piosenki Sii pt. *Chandelier*. Analiza wyglądu i ruchów 11-letniej aktorki, a także wystroju wnętrza, w którym tańczy bezbronna dziewczynka w blond peruce, skłania do zdefiniowania infantyлизacji jako szczególnego sposobu zetknięcia tego, co dojrzałe z tym, co niedojrzałe.

Piaskownica jako miejsce (z) dzieciństwa w twórczości dorosłych dla najmłodszych zawsze aspiruje do przestrzeni, uczestniczy w wytwarzaniu światów, staje się światem (zamkiem i jego otoczeniem, pustynią, bezkresem wód). Literatura dorosłych dla dorosłych odwraca ten proces, który z kierunku „z piaskownicy w świat” (tytuł książki Grzegorza Kasdepke) przyjmuje kurs: „ze świata do piaskownicy”. Dramat *Piaskownica* Michała Walczaka również ujawnia te tendencje. W analizie Katarzyny Wądołny-Tatar (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) tytułowa

piaskownica jawi się jako pułapka dla dwojga o niejasnych kwalifikacjach osobowych ze względu na wiek i (nie)dojrzałość płciową, emocjonalną, społeczną.

Beata Mytych-Forajter (Uniwersytet Śląski) zwróciła uwagę na twórcze udzielnienie w poezji Dariusza Suski. Imitowanie lub cytowanie dziecięcej mowy w jego twórczości łączy się z obrazami codzienności dziecka (zabaw, posiłków, kontaktów z dorosłymi). Zbiór *Cała w piachu*, w którym poeta dzieli się także własnym doświadczeniem rodzicielstwa, stanowi artystyczny kontrapunkt dla wcześniejszego zbioru *Wszyscy nasi drodzy zakopani*. Motyw piasku nieodmiennie ewokuje chthoniczną sferę rzeczywistości, sąsiadując z wyobrażeniami śmierci.

Najnowsze powieści Magdaleny Tulli (*Włoskie szpilki* oraz *Szum*) zostały poddane szczegółowemu oglądowi ze względu na relacje bohaterki z matką. Marta Rusek (Uniwersytet Jagielloński) określiła te związki jako „infantyilizm à rebours”, wskazując na istotę dialogu i milczenia, ale także zwróciła uwagę na tropy autobiograficzne w prozie Tulli.

Alicja Fidowicz (Uniwersytet Jagielloński) wskazała na źródła późniejszych powieściowych gier z dzieciństwem uprawianych przez Witolda Gombrowicza. Ambiwalencja dzieciństwa, pojmowanego w kategoriach cierpienia i rozkoszy, zaistniała już we wczesnej nowelistyce prozaika i dramaturga.

Mażeńską korespondencję arystokratycznej rodziny Pawlikowskich zbadał językoznawca Marcei Olma (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). Wzajemna bliskość i czułość partnerów została zdeponowana w setkach listów, których wstępne i końcowe partie zawierają przykłady wielu zdrobniałych, hipokorystycznych nazw i określeń. Uporządkowana afektonimiami Heleny i Mieczysława Pawlikowskich dostarcza wiedzy o interpersonalnym i rodzinnym wymiarze kultury XIX stulecia.

Maria Ostasz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), prezentując referat *Infantylna narracja wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wierszy jako scenariuszy ćwiczeń językowych*, wskazywała, jak uproszczona rymowana poezja dla dzieci ułatwia najmłodszym poznawanie i utrwalanie reguł językowych i fonetycznych.

Wojenne dramaty cywilizacyjne należą do tematów, które najtrudniej przekazać małemu czytelnikowi. Także dziecko, jako literackie medium wojny i Zagłady, komplikuje narrację o historii. O sposobach i paradoksach prezentacji Holokaustu w literaturze dla małych i młodych odbiorców mówiła Małgorzata Wójcik-Dudek (Uniwersytet Śląski), odnosząc swoje spostrzeżenia do problematyki postpamięci.

U podłoża infantyilizacji może stać nostalgia jako tęsknota za doświadczeniem dzieciństwa, jego bezpowrotną utratą, równoważona przez nieodpartą chęć powtórzenia choćby jego części lub wybranego wymiaru. Wpisana zwłaszcza w chłopiące dzieciństwo postać Winnetou odwołuje do lektur i zabaw z tego okresu. W wystąpieniu Iwony Mityk (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach), dotyczącym utworów Zbigniewa Nienackiego (*Pan Samochodzik i Winnetou*) oraz Marka Bieńczyka (*Winnetou*), zarysowały się możliwości wykorzystania postaci młodego indiańskiego wodza w literacko-kulturowym kodowaniu dzieciństwa. Wspomniani pisarze stali się w ten sposób „spadkobiercami” Karola Maya.

Marek Karwala (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) w referacie „*W przedszkolu naszym nie jest źle*”. *Motywy dzieciństwa w twórczości Jacka Kaczmarskiego* odniósł się do konstrukcji lirycznego bohatera utworów wielkiego barda, uwrażliwionego na historię, literaturę, sztukę, zawieszony między dziecięcym i dorosłym odczuwaniem świata. Świadczy o tym również ironiczna dykcja, włączona w śpiewaną poezję Kaczmarskiego.

Infantyлизacje w literaturze i kulturze prowokują do stawiania pytań o granice dzieciństwa, zwłaszcza tego „przekraczanego”, które ciąży ku dorosłości albo podlega próbie reaktywacji przez dorosłych. Powody ucieczki w dzieciństwo czy maskowania dorosłości mają swoje źródła między innymi w psychospołecznym niedostosowaniu, tęsknocie i nostalgii, potrzebie zabawy, niwelacji zagrożenia i lęku. Dzieciństwo okazuje się czasoprzestrzenią otwartą, wtórnie dostępną poprzez pamięć podsycaną przez artefakty (fotografie, lektury, przechowywane przedmioty). Konferencyjne obrady pokazały nie tylko wagę poruszanej tematyki, ale również wielowymiarowość problemu wpisanego w międzypokoleniowy dialog poprzez usytuowanie wobec siebie dziecka i dorosłego.

e-mail: justa2409@gmail.com

Spis treści

Katarzyna Wądołny-Tatar Pochwała transgresji	3
REPETYCJE	
Krystyna Latawiec Sanok i Brugia – peryferyjne miasta Mariana Pankowskiego	9
KONTYNUACJE I REWIZJE	
Beata Garlej Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczone przez kompozycję: rozważania wstępne	23
Dorota Utracka Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu „karnawałem” transmedialności	36
Małgorzata Nieszczerewska Vanitas. Ruina jako przestrzeń (bez)graniczna	68
Adrian Gleń Granice wiedzy o literaturze. Słowo o kilku nowych ujęciach interdyscyplinarności (z dodatkiem jednego przykładu)	80
Agnieszka Rydz Granice pamięci. O poezji Wisławy Szymborskiej	91
Joanna Lisek „Papirene brik” (Papierowy most) – poezja jako przekraczanie granic tożsamościowych we wczesnej twórczości Kadii Mołodowskiej	108
Małgorzata Chrobak „Po co komu taka uliczka i tramwaj donikąd?” „Miejsca palimpsestowe” w przewodnikach i spacerownikach miejskich dla dzieci	126
DEBIUTY	
Katarzyna Bielewicz Granice cielesności w <i>Morfinie</i> Szczepana Twardocha	143
Dawid Kieres Nagrobne inskrypcje metaforyczno-peryfrastyczne z polskiego cmentarza w Adampolu (Turcja)	156

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Jakub Knap

Apotropeion albo romantyczne opowieści o zaświatach (przy kominku) 169

Marcin Piątek

Warszawa bez granic. Śladami Mirona Białoszewskiego 175

Katarzyna Wądolny-Tatar

Epigeneza traumy 181

Magdalena Roszczynialska

Miejsca, nie-miejsca, inne przestrzenie.

Szkic do projektu topocentrycznej historii kultury 186

Justyna Krzysiek

Granice dzieciństwa. Konferencja *Literacko-kulturowe
infantylizacje* (Kraków, 25–26 czerwca 2015) 190

Contents

The praise of transgression 3

REPETITIONS

Krystyna Latawiec

Sanok and Brugge – the peripheral towns of Marian Pankowski 9

CONTINUATIONS AND REVISIONS

Beata Garlej

The limits of aesthetic concretization determined by the composition:
introductory deliberations 23

Dorota Utracka

Transgression and liminality of a text. Between the aesthetics
of a fragment and the "carnival" of the transmedia 36

Małgorzata Nieszczerevska

Vanitas. Ruin as an (un)limited space 68

Adrian Gleń

The limits of literary knowledge.
On some new theories of interdisciplinarity (including one example) 80

Agnieszka Rydz

The limits of memory. The poetry of Wisława Szymborska 91

Joanna Lisek

"Papirene brik" (The Paper Bridge) – the poetry as the crossing of the identity
boundaries in the early Kadia Molodowsky's output 108

Małgorzata Chrobak

„And who needs the street like that and the tram to nowhere?”
„Palimpsest places” in the guidebooks and city walk books for children 126

DEBUTS

Katarzyna Bielewicz

The corporal limitations in „Morfina” written by Szczepan Twardoch 143

Dawid Kieres

Periphrasable-metaphorical tombstone inscriptions from the polish cemetery
in Adampol (Turkey) 156

PARATEXTS AND COMMENTS

Jakub Knap	
Apotropeion or the romantic tales of the afterlife (by the fireplace)	169
Marcin Piątek	
Warsaw without borders. Following the footsteps of Miron Białoszewski	175
Katarzyna Wądolny-Tatar	
Epigenesis of trauma	181
Magdalena Roszczyńska	
Places, non-places, different spaces. A draft to the topocentric culture history project	186
Justyna Krzysiek	
Borders of childhood. The <i>literary-culture infantilizations</i> conference (Cracov, 25–26 June 2015)	190

Recenzenci za rok 2014

Maciej Gorczyński (Wrocław)
Elżbieta Konończuk (Białystok)
Marianna Michałowska (Poznań)
Bogusław Skowronek (Kraków)
Jerzy Waligóra (Kraków)
Halina Waszkielewicz (Kraków)

Informacja redakcyjna

Na teksty do rocznika, korespondujące z tematem numeru, oczekujemy zawsze do 31 stycznia danego roku kalendarzowego. Prosimy o ich nadsyłanie drogą elektroniczną (redakcja.studia.poetica@gmail.com). Przyjmujemy artykuły naukowe o maksymalnej objętości arkusza wydawniczego, a także krótsze wypowiedzi recenzyjne, sprawozdawcze, komentatorskie, wywiady i inne.

Do artykułu należy dołączyć streszczenia w języku polskim i angielskim (do 1000 znaków), 5–6 słów kluczowych w obu językach, notę o autorze w języku polskim (ok. 800 znaków) oraz bibliografię. Prosimy również o stosowanie w tekście tradycyjnych dolnych przypisów według wzoru:

Katarzyna Szalewska, *Temporalna symbolika kamienia jako atrybutu melancholii miejskiej*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, tom 2, red. Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądołny-Tatar, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013, s. 355–368.

Władimir Toporow, *Miasto i mit*, tłum. Bogusław Żyłko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Zakresy tematyczne następnych numerów rocznika

„Studia Poetica” IV (do 31 stycznia 2016): Biografie i biografizacje w literaturze

„Studia Poetica” V (do 31 stycznia 2017): Szkolna i akademicka teoria dzieła literackiego i literatury

