

239 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2353-4583

Studia Poetica

pod redakcją
Magdaleny Roszczynialskiej

5 • 2017

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 Vandendorre (Bruksela), Katarzyna Wądołny-Tatar (Kraków)

Kolegium Recenzentów

Piotr Borek (Kraków), Dariusz Brzostek (Toruń), Marek Buś (Kraków), Zbigniew Chojnowski (Olsztyn), Anna Czabanowska-Wróbel (Kraków), Henryk Czubała (Legnica), Maciej Górczyński (Wrocław), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Anna Jeziorkowska-Polakowska (Lublin), Elżbieta Konończuk (Białystok), Adam Kulawik (Kraków), Krystyna Latawiec (Kraków), Arkadiusz S. Mastalski (Kraków), Marianna Michałowska (Poznań), Piotr Michałowski (Szczecin), Iwona Morawska (Lublin), Mirosław Ryszkiewicz (Lublin), Bogusław Skowronek (Kraków), Anna Skubaczewska-Pniewska (Toruń), Jerzy Waligóra (Kraków), Halina Waszkielewicz (Kraków), Violetta Wróblewska (Toruń), Katia Vandendorre (Bruksela), Krystyna Zabawa (Kraków)

Redakcja

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

Redaktor tematyczny i naukowy tomu

Magdalena Roszczynialska

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 2017

ISSN 2353-4583

[e] ISSN 2449-7401

DOI: 10.24917/23534583.5

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 WN UP

Słowo wstępne

Badaczom i dydaktykom uformowanym w środowisku uczelni o profilu pedagogicznym podjęcie tematu szkolnej i akademickiej teorii dzieła literackiego i literatury, przewodniego dla niniejszego tomu czasopisma, wydaje się naturalnym zobowiązaniem. Zgromadzone poniżej szkice przynoszą – częściowe i nieuzurpujące sobie praw do kompletności – próby odpowiedzi na pytania, jaka teoria dzieła literackiego i literatury jest dziś potrzebna (np. na rzecz wspomnianych poziomów kształcenia) i jaka jest dziś możliwa. Możliwości te, rzecz jasna, limituje charakterystyczny dla czasów współczesnych zwrot od unitarnej teorii w kierunku nieustannie poszerzającego się uniwersum wyznaczanego przez kolejne, reorientujące ją, „teoriotwórcze mikro zdarzenia”¹. Także owa „zwrotność” narzuca własne limitacje, ilościowe (por. tytuł metodologicznego skryptu z wyrażającą bezradność wobec nadmiaru frazę: *elementy zarysu*) oraz jakościowe, opisane niegdyś przez Janusza Sławińskiego jako *Zwłoki metodologiczne*². Teoria, będąc dwuwektorową, pozostaje „systematyczną refleksją na temat naszych podstawowych założeń”, a jednocześnie (tu już pluralne) teorie jako idee kulturowe „zmieniają się wraz z opisywanym przez siebie światem”³. Cechująca zgromadzone w niniejszym tomie artykuły wieloperspektywiczność w pewnej mierze odwzorowuje dynamikę tych zachodzących przemian.

W dziale „Repetycje” przypominamy wypowiedzi naukowe pracowników Instytutu Filologii Polskiej naszego Uniwersytetu. Tym razem jest to artykuł Marii Jędrzychowskiej omawiający przeszczepianą swego czasu z francuskiej do polskiej dydaktyki szkolnej (i akademickiej) metodę eksplikacji tekstu literackiego. Autorka sięga po tę metodykę skrupulatnej i kontekstualnej zarazem lektury, rozważając jej przydatność w ramach rozwijanej przez siebie (wraz z Zofią A. Kłakówną i Barbarą Dyduch) kulturowej koncepcji kształcenia literackiego w szkole. Na marginesie nadmienimy, że koncepcja ta, i jej praktyczna aplikacja w serii podręczników *To lubię!*, stanowią wybitny dorobek naszej rodzimej katedry dydaktyki polonistycznej. Obszerne omówienie krakowskiej – czy szerzej – polskiej tradycji nauki o literaturze w szkole przynosi programowy artykuł otwierający dział „Kontynuacje i rewizje” (zawierający niepublikowane dotychczas studia). Zofia Budrewicz i Maria Sienko sytuują współczesne dyskusje skoncentrowane wokół szkolnych praktyk czytelniczych na tle odwiecznego pytania o to, jak powiązać naukę o literaturze z przeżyciem, rozumianym jako przesłanka lektury dzieła. W warunkach nieliterackiego

¹ D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 33.

² J. Sławiński, *Zwłoki metodologiczne*, „Teksty” 1978, nr 5, s. 1–9.

³ T. Eagleton, *Koniec teorii*, przeł. B. Kuźniarz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 9, 29.

uczestnictwa uczniów w kulturze oraz szkolnego przymusu lekturowego sprawdzić mogą się – według autorek – metody oparte o uniwersalia ludzkiego uposażenia antropologicznego (hermeneutyka, heterologia, lektura etyczna, poetyka doświadczenia), zdarzeniowe raczej niż systemowe. Teoria pozostaje niezbywalnym punktem odniesienia, dopowiedzmy – w postaci pojęć (skrótowych teorii) kształtowanych w działaniu⁴.

Dalsze dwa artykuły skupione są na aktualnych w kontekście akademickiego i szkolnego „literaturoznawstwa” problemach, zasygnalizowanych wyżej: polityczności literatury oraz współobecności we współczesnych praktykach komunikacyjnych literatury i (głównie) przekazów audiowizualnych. Maciej Górczyński systematyzuje refleksję na temat heteronomicznej natury kanonu, który jawi się jako proces i wytwór, lokalny i uniwersalny, uzależniony od reguł wyboru i „bezprzydawkowy”, przy czym wewnętrzne układy tych kryteriów decydują o repartycji dzieł lub ich zespołów w obrębie kanonu szkolnego bądź akademickiego. Interesują go cztery modele wytwarzania kanonu, i w efekcie – wspólnot: narodowej, interpretacyjnej (te dwie być może ważniejsze z punktu widzenia formacyjnych zadań szkoły), wiedzy teoretycznoliterackiej oraz historii (te zaś istotniejsze są w użyciach profesjonalnych). Z kolei Aneta Grodecka upomina się o nieobecne – jej zdaniem – w szkolnej teorii literatury, choć dobrze już zadomowione w naukowym dyskursie, koncepcje spod znaku kognitywizmu, np. poetykę intersemiotyczną (a w jej ramach ekfrazę i audiodeskrypcję). Miałyby być one pomocne w procesach kształtowania rozumienia metafory oraz innych transdyscyplinarnych („wędrujących”⁵) i transsemiotycznych kategorii, leżących u podstaw naszego pojmowania siebie i świata, choć oczywiście ważnych także w kontekście szkolnej praktyki interpretacji literatury, dodajmy – zanurzonej dzisiaj w uniwersum kultury audiowizualnej, narzucającej konieczność takiej translacji.

O tym, że powoływanie się na wspólnotę pewnych reguł mentalnego obrazowania czy powinowactwo samych obrazów jest płodną naukowo praktyką, przekonują rozważania Adama Regiewicza, poświęcone projektowi retorycznej teorii literatury. Owe *loci communes* stanowiłyby w tym przypadku figury i tropy uczestniczące (na poziomie inwencji i dyspozycji) w kształtowaniu narracji teoretycznej, a ze względu na swój uniwersalny charakter te figury dyskursu mogłyby stać się kategoriami porządkującymi i jednoczącymi współczesną polifonię literackich teorii i metodologii. Ponieważ, jak pisze badacz, „teoria jest zatem zawsze aktem wyboru języka, jakim chce się opowiadać swoje doświadczenie lektury”, język zaś jest figuralny, teoria ulega literaturyzacji. Komplementarną wobec tego studium wypowiedzi – akcentującą właśnie estetyzację i perswazyjną moc modeli naukowych – jest artykuł Artura Żywiołka. Podążając za refleksją H.-G. Gadamera, R. Barthesa, P. de Mana, G. Vattimo autor wyznacza w myśli humanistycznej XX w. kompleks poglądów wiążący retoryczno-językowy i zmysłowo-erotyczny wymiary teorii (tytułowy „dyskurs *ero//teore//tyczny*”). Aleksander Nawarecki suplementuje rozważania na

⁴ M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, NCK, Warszawa 2012, s. 47–81.

⁵ Tamże.

temat retoryki, literatury i jej teorii zoofilologią, przypominając niegdysiejszą „koegzystencję arcyłudzkiej sztuki słowa z nieludzkim (zwierzęco-boskim) językiem wyroczeni”. Prezentuje serię kolejnych powinowactw łączących retoryczną mowę (ciała), ptasie trele, free jazz, by w końcu wykazać funkcjonalne podobieństwo auguriatu i sztuki interpretacji. W tej ostatniej, stojącej na progu misterium, zgodnie z logiką suplementacji odsłania się przed-ludzki i poza-ludzki pierwotny język, wspólny mianownik improwizowanych wykonań (do których, prócz ptasiego śpiewu, samplingu, free jazzu, zalicza autor także teorię dekonstrukcji). Artykuł ten domyka retoryczną triadę w niniejszym zbiorze.

W kolejnym szkicu Magdalena Patro-Kucab rekonstruuje, jak pojmował i wartościował literaturę Ludwik Osiński, krytyk doby postaniszawowskiej, którego wykłady literatury porównawczej uznaje za szkołę gustu i literackiego smaku. Program krytyka, by „dobitnie, poprzez konkretne przykłady, pouczają odbiorcę, w jaki sposób teoretycznym przepisom nadać praktyczną użyteczność” brzmi zaskakująco aktualnie, korespondując z np. metodami czytania wzorcowego (eksplikacji). Ze szkicu rzeszowskiej autorki wyłaniają się sylwetki krytyka, a także Piotra Żbikowskiego, badacza epoki klasycyzmu, którego pamięci tekst jest poświęcony, przypominając o podmiotowej sygnaturze nie tylko literatury, ale i jej teorii.

W dalszej części tego działu pisma prezentujemy artykuły autorstwa młodych badaczy, będące studiami przypadku i swego rodzaju testowaniem dawniejszych i nowszych, a nawet jeszcze niesformułowanych, dopiero kształtujących się, teoretyczno-literackich i metodologicznych konceptów. Damian Skawiński (w studium jednego wiersza Kazimierza Świegockiego) weryfikuje żywotność hermeneutyki, Jolanta Nawrot – by uchwycić specyfikę poezji Bronisława Maja – sięga po rozmaite ujęcia oniryczności. Z kolei Krzysztof Witczak odsłania powinowactwa i różnice lingwizmu i rizomatyczności „Karpowiczów dwóch”: Ignacego i Tymoteusza, a Paulina Domagalska, wyzyskując potencjał poetyki kultury w odczytaniach prozy Jakuba Żulczyka, dochodzi do wniosku, że właściwy jej realizm uwzględnia nowe społeczno-kulturowe realia sprawiające, iż twórczość omawianego autora co prawda „trafia [...] w sedno opisywanego przedmiotu, nie oferuje jednak czytelnikowi żadnej możliwości jego zrozumienia”.

Ze stanowiska dydaktyki polonistycznej upominamy się szczególnie o obecność w dyskursie teoretyczno-literackim literatury dla dzieci i młodzieży, pełniącej doniosłą rolę w inicjacji i kształtowaniu kontaktu z literaturą (i innymi estetykami). Jak przekonują pomieszczone w czasopiśmie studia Alicji Ungeheuer-Gołąb (na temat relacji słowo-obraz w książkach Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel) i Alicji Mazan-Mazurkiewicz (na temat dwuadresowej twórczości Agnieszki Kuciak) literatura ta niegdyś ujmowana jako osobna mieści się w – jednak wspólnej – panoramie teoretyczno-literackiej (wyodrębniono w analizach m.in. ogólnoteoretyczne problemy korespondencji sztuk, intertekstualności).

Ostatnim w tym dziale tekstem, autorstwa Mykoly Gutsuliaka, przypominamy tradycyjne i rzadziej już uprawiane *studia metrica et poetica*.

Zasygnalizowany wcześniej metodologiczny problem pojęć i teorii kształtujących się w działaniu podejmuje wypełniające dział „Debiuty” obszerne studium Magdaleny Baran. Autorka rekonstruuje indywidualny, „błyskowy” gatunek

wypowiedzi lapidaryjnych Julii Hartwig, niejako mimochodem zaświadczać potencjalność teorii w dziele.

Pośród „Paratekstów i komentarzy” zamieszczamy ważny głos Arkadiusza S. Mastalskiego w dyskusji na temat semantyki form wierszowych (tym razem metrajawi się jako symulakrum) oraz recenzje i sprawozdania z wydarzeń o charakterze naukowym.

Zgromadzone tu pod hasłem szkolnej i akademickiej teorii dzieła literackiego i literatury wypowiedzi proponujemy potraktować jako swego rodzaju próby, przymiarki, interpelacje. Mimo ich zróżnicowania można wyznaczyć subtelne napięcia czy więzy powinowactw – wśród słów kluczy z pewnością znajdują się: wykonanie/wygłoszenie jako sposób istnienia literatury i jej teorii, przeżycie/zmysłowość w czytaniu i pisaniu dzieła i jego teorii, obraz/obrazowanie jako sposób porządkowania wiedzy i pośrednik rozumienia, metodyczność (*close reading*) w postępowaniu z tekstem, lektura kierowana, „nowy” realizm, „nowa” teoria wiersza, literatura w działaniu, sygnalizujące potrzebę dalszych teoretyczno-literackich poszukiwań w tych obszarach. Miejscem wspólnym wielu zamieszczonych w tym numerze czasopisma artykułów jest jednak postulat praktyczności, by – rozwijając koncept Sławińskiego – nie stać z łopataą na cmentarzysku metodologicznych zwłok.

Magdalena Roszczyńska

„Co Francuz wymyśli, to Polak polubi”?¹

Obserwacja efektów szkolnej polonistyki skoncentrowana na edukacyjnej kulminacji – maturze – prowadzi między innymi do takiego wniosku: nadal trudno mówić o oczekiwanej harmonii poznania i umiejętności, której wyrazem byłaby samodzielna, dogłębna, wszechstronna analiza i interpretacja tekstu literackiego. Słowem, samodzielna lektura poświadczona dojrzałą wypowiedzią. Postulowane przez programy główne zadanie i cel kształcenia literackiego pozostają w sferze życzeń. Wprowadzoną przed dwu lata [tj. matura w 1991 r. – przyp. red.] nowość egzaminów maturalnych – „interpretację” wybierała niewielka liczba abiturientów (przynajmniej w okręgu krakowskim). Z kolei interpretacja pisana dość chętnie na olimpiadach również nie ujawnia, by tego typu świadectwo kontaktu z dziełem literackim zadomowiło się na dobre w obszarze umiejętności wynoszonych ze szkoły. I wreszcie, interpretacyjne wypowiedzi pisemne kandydatów na studia, proponowane od dłuższego czasu w wielu uczelniach potwierdzają niezawinioną (?) bezradność wobec tekstu spoza kanonu lektur licealnych. W ogóle wobec tekstu literackiego.

Analiza i interpretacja na gruncie szkolnym miała stać się wyrazem „sztuki czytania”, bliskości dzieła i czytelnika, bliskości poświadczonej zapisem zrozumienia i przeżycia. Kłopot w tym, że przejęty z języka naukowych dociekań, z języka krytyki termin „interpretacja” bywa różnie objaśniany i nie do końca rozumiany, mimo wielu na ten temat publikacji. Czy podobny los spotka kolejne uczone słowo – „eksplikacja”?

W środowisku polonistycznym wzbudza sporo emocji bardzo starannie przez WSiP wydana i edytorsko zachęcająca publikacja: *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie*².

¹ Tekst ukazał się wcześniej w: „Polonistyka” 1992, nr 5, przedruk w: M. Jędrychowska, *Najpierw człowiek. Szkolna edukacja kulturowo-literacka a problem kształcenia dydaktycznego polonistów. Refleksja teleologiczna*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1996, s. 133–143.

² *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie*, cz. 1, red. W. Dynak, A.W. Labuda, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991.

W zamyśle jej autorów ma być „Książką pomocniczą dla nauczycieli języka polskiego w szkole średniej, a zwłaszcza w klasach pierwszych tej szkoły”, ale również jest polecana metodykom, nauczycielom akademickim, studentom. Ten szeroki adres uzasadniają redaktorzy tym, że zawiera ona „wzorzec pracy z tekstem, do-tychczas w polskich szkołach nie stosowany, a zasługujący na upowszechnienie”. Stąd też pierwsza część książki Wprowadzenie, autorstwa Aleksandra W. Labudy, informuje o metodzie eksplikacji tekstu, jej stuletniej historii na gruncie francuskiej dydaktyki, ukazuje jej istotę i pożytki. Drugi rozdział *Eksplikacja w klasie I szkoły średniej* – uwagi metodyczne mówi o sposobach uczenia metody eksplikacyjnej. Część teoretyczną zamyka *Przykład ćwiczenia wdrażającego*. Część druga książki to *Eksplikacje wybranych tekstów* od starożytności po oświecenie, w wykonaniu przeszło dwudziestu autorów.

Propozycja Labudy złożona polonistom ma dwa źródła. Pierwsze – to dająca się zauważyć admiracja dla dydaktycznych koncepcji Francuzów. Dzieło Gustawa Lanson’a i Ferdynanda Brunota, aczkolwiek modernizowane i krytykowane, przetrwało sto lat jako pewien „algorytm czynności”, wzór sprawdzonego postępowania wyjaśniającego w stosunku do czytanych utworów. Warto podkreślić, że oba typy komentarza eksplikacyjnego są po dziś dzień żywe nie tylko jako formy pracy z tekstem we francuskim collège’u i liceum, ale są też podstawową formą wypowiedzi maturalnej, tak ustnej (tu zwłaszcza *commentaire suivi*), jak i pisemnej (*commentaire composé*, który jest jedną z trzech rygorystycznie przestrzeganych form ujęć tematycznych)³.

Podziw autora dla zrjonalizowanych działań czytelniczo-badawczych francuskiej szkoły średniej, stabilnych, ale również ocierających się o skostnienie i rutynę, czego nie ukrywają sami Francuzi⁴, idzie w parze z krytycyzmem wobec efektów ciągłych poszukiwań systemu w chaotycznym polskim kształceniu literackim. I to jest drugie źródło oferty Labudy i zespołu. Krytyka wynika z niezadowolenia ze *status quo* oraz z troski o poziom szkolnych kontaktów z tekstem. Autor pisze: „Chodzi mianowicie o czytanie, które w eksplikacji jest punktem wyjścia i punktem dojścia: cała metoda jest zorientowana na kształcie sztuki czytania. Natomiast w polskiej tradycji akcentowano raczej takie obcowanie z utworem, które służy kształtowaniu pojęć i systematyzowaniu wiadomości z historii, a od niedawna również i teorii literatury. Ten stan rzeczy się zmienia. W najnowszej literaturze metodycznej coraz częściej i wyraźniej mówi się o kształtowaniu umiejętności czytelniczych i opanowywaniu zasad czy reguł odbioru, które stanowią klucz do wartości przechowywanych w skarbcu literatury. Droga dla eksplikacji została przetarta. Trzeba jednak również podkreślić, że przyjęcie tej metody nie ma prowadzić do odrzucenia czytania «dla historii» i «dla teorii literatury». Jest ono nadal potrzebne, także temu, kto – jak w eksplikacji – czyta «dla czytania»”⁵.

³ Por. *Instructions ministérielles de juillet 1983*.

⁴ Np. F. Vernier (*L’écriture et les textes. Essai sur le phénomène littéraire*, Paris 1974, s. 184) pisze wręcz o „fetyzyszmie form” i metod.

⁵ *Lekcje...*, s. 13–14.

Ten wyraźnie polemiczny w swych intencjach *passus* prowokuje do podstawowego pytania: czy istotnie eksplikacja jest czytaniem „dla czytania”, a więc takim sposobem, który pozwoli poznać, zrozumieć, przeżyć utwór w postawie estetycznej. Pytanie powyższe otwiera zresztą całą serię pytań, tak pod adresem wykładu autora, jak i możliwości w polskiej szkole aplikacji eksplikacji – że posłużę się tym eufonicznym żartem.

Pierwsza zatem kwestia – „czytanie dla czytania”. Jak dalece taka bezinteresowna, pozainstrumentalna postawa jest możliwa w szkole? Zadomowiona już na dobre w świadomości polonistów formuła Edwarda Balcerzana o prawie czytelnika do milczenia uświadamia, że prawo to jest ciągle łamane, gdyż nauczyciel raczej rzadko poprzestaje na czystej ekspozycji utworu. Dlatego też, jak wydaje się, efektowny nadtytuł publikacji – *Lekcje czytania* – jest tyleż atrakcyjny, bo pojemny, co nieprecyzyjny znaczeniowo, właśnie przez swą pojemność. Sugeruje tę najbardziej podstawową formę kontaktu z dziełem sztuki słowa – lekturę, która będąc domeną prywatności, musi stać się czynnością publiczną (lekcje). A przecież eksplikacja, jak sam autor podkreśla, dotyczy i czytania, i mówienia o przeczytanym, komentowania, tym samym akcent pada i na rolę czytelnika, i na rolę badacza, że posłużę się tymi już tak bardzo dydaktycznymi pojęciami. Mamy zatem do czynienia z podobnym migotaniem znaczeń stosowanych terminów jak w przypadku „interpretacji”. Każdy akt konkretyzacyjny implikuje interpretację czytelniczną, ale tylko w wyniku pewnych aktów świadomości, między innymi decyzyjnych, mamy do czynienia z interpretacją jako procedurą badawczą. Każde czytanie jakoś wyjaśnia rzecz czytana, ale wyjaśnianie eksplikacyjne jest intencjonalnym działaniem, właśnie czynnością badawczą.

W efekcie omawiana publikacja ukazuje przede wszystkim konieczność starannej, dogłębnej pracy filologicznej nauczyciela. Przypomina ona trud edytorów wydań krytycznych, którzy: wyjaśniają formy językowe, dostarczają niezbędnych informacji rzeczowych, rozwiązują aluzje do postaci, zdarzeń, utworów, objaśniają trudną lub obcą dziełu problematykę, wskazują miejsca pominięte przez komentatora. Powtórzę więc: eksplikacja literacka sytuuje się bardziej w obszarze badania niż czytania, a już w żadnym przypadku nie jest „czytaniem dla czytania”. Jeśli już – to czytaniem „dla komentowania przeczytanego”, sztuką mówienia o przeczytanym.

By zaś móc mówić o przeczytanym, należy wcześniej wyjaśnić, aby potem wytłumaczyć. Dlatego trudno zgodzić się z tak jednoznacznym przyporządkowaniem przez autora znaczenia słowa „wytłumaczyć” francuskiemu *expliquer*. W obszernej pracy⁶ Daniel Bergez, autor wielu publikacji związanych z interesującym nas tematem twierdzi, że *expliquer* = *déplier*, to znaczy „wyjaśniać = rozładować, rozbierać”. Oto fragment wypowiedzi francuskiego autora: „W języku potocznym «eksplikować» jest synonimem «wyjaśniać». Wyjaśniać jakiś problem to czynić go zrozumiałym. Termin przeniesiony w domenę literatury oznaczałby przede wszystkim zredukowanie niejasności trudnych zdań, słów mało czytelnych – inaczej mówiąc, precyzowałby sens literalny tekstu. Jednak problematyka tekstu literackiego szeroko przekracza jego «sens». Również eksplikacja tekstu literackiego

⁶ D. Bergez, *Le commentaire composé au baccalauréat*, Hachette 1991.

koresponduje bardziej z pierwotnym znaczeniem terminu: w sensie etymologicznym eksplikować znaczy r o z k ł a d a ć, to znaczy w tym przypadku ukazywać to, co jest zawarte w głębi tekstu, to, co implikuje dokonywana lektura, i co jest źródłem wrażeń sprowokowanych przez tekst. Chodzi więc mniej o rozwinięcie, jak w parafrazie. Bardziej o wydobyć tego, co «w głębi» jakiegoś tekstu, w efekcie o jego własną literackość⁷ (podkr. i tłum. – M. J.).

Tak rozumiane słowo „eksplikacja” pozwala proponowaną metodę ujrzeć w odpowiednich proporcjach. Eksplikacja tekstu nawet w najdoskonalszym wykładzie szkolnym czy akademickim jest przede wszystkim rozbiorem, a więc działaniem analitycznym, a więc czynnością w sensie logicznym poprzedzającą interpretację (jeśli w ogóle interpretację planowano). „Klasyczny” szkolny *commentaire suivi* nie jest interpretacją (!). Powołam się znów na cytowanego Bergeza: „nie chodzi o re-agowanie w sposób osobisty na idee tekstu [...] W *commentaire composé* chodzi jedynie – jeśli można tak rzec, gdyż zadanie jest trudne – [o to, by – przyp. red.] wyjaśnić tekst zaproponowany, to znaczy tak jak w eksplikacji ustnej wydobyć i wypuklić wszystkie elementy, które zawiera. Trzeba więc jak w eksplikacji ustnej zdać sprawę z bogactwa tekstu”⁸.

Jeżeli zatem uczeń ma wydobyć literackie bogactwo utworu, chodzi po prostu o rozbiór, czy też analizę popartą uwagami wartościującymi.

Dlatego też używanie wymiennie w rozdziałach teoretycznych pojęcia: interpretacja, eksplikacja, komentarz, analiza – muszą budzić niepokój czytelnika. Wydaje się, że autor usiłuje pogodzić zasady porządnie zrobione szkolnego komentarza wyjaśniającego, dla którego podstawą jest rozbiór (analiza), z ambicjami „pełnej” interpretacji. Potwierdzeniem tych odczuć mogą być częste odwołania do znanej wypowiedzi Aleksandry Okopień-Sławińskiej *Sztuka interpretacji jako przedmiot nauczania*. Stąd zawartość zasadniczych wykładów pierwszego rozdziału ma charakter bardziej metodologiczny niż metodyczny. Dotyczą one: A. Przygotowania eksplikacji oraz B. Układu i wygłaszania eksplikacji.

Część dotycząca przygotowania eksplikacji zasługuje na uwagę, jako scenariusz metodologiczny bardzo starannie opracowany. Składa się on z pięciu etapów: 1. wyboru tekstu, 2. sporządzenia objaśnień językowych i rzeczowych, 3. wstępnej lektury, 4. poszukiwań kontekstowych, 5. szczegółowego studium tekstu. Wstępna lektura (nb. nazwana tak umownie, gdyż wyboru dokonano z wcześniej czytanych utworów) ma doprowadzić do ustalenia: „myśli przewodniej”, „kompozycyjnego ucłonowania tekstu” i „tonacji uczuciowej”. Wymienione elementy nawiązują do schematu proponowanego przez dydaktyków francuskich. Za efekt wstępnej lektury uważają oni wskazanie „sensu ogólnego”, „tonacji”, czyli wrażeń, które sugeruje tekst, kompozycji oraz sensu literalnego tekstu wraz z konotacjami⁹

To zestawienie propozycji Labudy i Benaca czynię nie bez kozery. Polski uczony adresuje swoją propozycję do nauczycieli (również akademickich), francuski – przypomina uczniom, co ich obowiązuje; pierwszy – usztywnia procedurę

⁷ Tamże, s. 10–11.

⁸ Tamże, s. 13.

⁹ Por. H. Benac, *L'écrit et l'oral de français au baccalauréat*, Hachette 1990.

metodologiczną, drugi – porusza się w obszarze wskazówek metodycznych, dotyczących pracy z tekstem literackim. Warto przypomnieć, że na gruncie polskim dysponujemy, fakt, że nie tak szczegółowym, ale precyzyjnym repertuarem metod związanych z odbiorem liryki¹⁰, wśród których impresyjno-syntetyczna odpowiadałaby wstępnej fazie lektury, zaś eksplikacyjno-analityczna – szczegółowemu studiowaniu tekstu. Różnica pojawia się na poziomie formalnej bezwarunkowości. Spojrzenie metodologiczne i metodyczne spleta się w studium Labudy w nie zawsze czytelną całość. Spójrzmy na przykład:

Bardzo starannie, wręcz drobiazgowo, z licznymi odniesieniami ukazany przebieg „Szczegółowego studium tekstu” wypunktowuje a) „metodyczny rozbiór”, b) „hermeneutyczną syntezę”, by dojść do „tezy interpretacyjnej”. Oddaje porządek metodologiczny. Dodany w tym miejscu punkt c) „głosowa interpretacja tekstu” – to już sfera metodyki. Wszak wzorcowe przykłady eksplikacji literackiej Gustawa Rudlera czy Leo Spitzera¹¹ nie kończą się uwagami, jak czytać na głos bajkę La Fontaine’a czy *Récit de Thérèse z Fedry Racine’a*. Termin „metodyczny rozbiór” odniesiony do pierwszej fazy naukowego studiowania tekstu, a więc procedury metodologicznej też jest mylący. Pochodzi z francuskiej dydaktyki – *l’examen méthodique du pas age*. Tam oznacza zastosowanie czterech zasadniczych operacji:

- wydobycia struktury logicznej i zasadniczych tematów tekstu,
- ukazania oryginalności, niekoniecznie ideowej, ale również innych porządków,
- przestudiowanie stylu,
- scharakteryzowanie języka i reguł nim rządzących¹².

U Labudy, skoro mamy do czynienia z metodologią, „metodyczny” oznacza – uporządkowany, systematyczny, wielostronny i wyczerpujący – jak pisze autor. Równocześnie zastrzega się, że „liczba wyróżniających poziomów jest w jakiejś mierze sprawą umowną [...] można pozostać przy dwóch (forma – treść, narracja – fabuła) (*sic!* – M. J.), można je mnożyć”. I zaraz dalej – „Rozbiór metodyczny jest [...] wyczerpujący, bo przesuwają się po wszystkich wyróżnionych poziomach, w zasadzie od najniższego do najwyższego”¹³.

Ta cała rozbudowana preparacyjna machina ma ułatwić zaplanowanie i wygłoszenie eksplikacji, by tak rzec, właściwej. Jej wykonawca, aczkolwiek dysponujący bogatym materiałem uzyskanym w trakcie szczegółowego studiowania, powinien dokonać selekcji materiału dla udowodnienia „Jasno i ostro” sformułowanej „tezy interpretacyjnej”. Tu wkraczamy na teren wymogów retorycznych. I tak:

Myśl przewodnia, ucłonowanie, dominanta artystyczna „służą do zarysowania tezy interpretacyjnej”. Okoliczności powstania tekstu, umiejscowienie tekstu, tradycja literacka są fakultatywnymi przesłankami wzmacniającymi tezę. Te sześć części to *Wstęp*.

¹⁰ Z. Uryga, *Odbiór liryki w klasach maturalnych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków 1982.

¹¹ Zob. *Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicz, t. I, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, t. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

¹² Zob. H. Benac, *L’écrit et l’oral...*, s. 274.

¹³ *Lekcje...*, s. 26, 27.

Głosowa interpretacja tekstu oraz ponowne czytanie przerywane komentarzem eksplikującym to *Rozwinięcie*.

Zakończenie, będące podsumowaniem, zawiera wnioski i otwiera drogę ewentualnym innym wnioskom. Tok wyводу, jak widać, dedukcyjny.

Tak się przedstawia kształt wypowiedzi eksplikacyjnej, podporządkowanej, co ważne, regułom sztuki oratorskiej (trójdzielność, teza, dowodzenie, wnioski).

Pozwoliłam sobie na dość szczegółowe odtworzenie tego właśnie fragmentu publikacji, gdyż sądzę, że właśnie tym sprawom należało się graficzne wyodrębnienie w tekście. Tymczasem podkreślono grubą czcionką dziewięć (od „a” do „i”) cząstek typowych dla eksplikacji. Wprowadza to niepotrzebne przesunięcie uwagi czytelnika ze spraw najistotniejszych z punktu widzenia ewentualnego wykonawcy wykładu eksplikacyjnego, jako „narzędzia” nauczania, z przejrzystej kompozycji wypowiedzi na rzecz zestawu elementów, które powinny się w tej wypowiedzi znaleźć.

Wydaje się, że zaprezentowane w drugiej części publikacji wzorcowe eksplikacje wybranych utworów wiele tracą przez to sformalizowanie (również graficzne, chodzi o powtarzanie śródtytułów). Tracą na płynności wyводу i sprawiają wrażenie natrętnej dosłowności i braku zaufania do czytelnika.

Te krytyczne uwagi czynione są nie dlatego, by deprecjonować trud autorów i inicjatora publikacji. Przeciwnie, należy doceniać wartość tej oferty dydaktycznej, zwłaszcza jako interesującej podstawy do konfrontacji doświadczeń dwu szkół – francuskiej i polskiej. Dodatkowo dostarcza ona wiele materiału erudycyjnego. Najlepiej tę właściwość prezentowanych eksplikacji ilustruje na przykład tekst dotyczący urywka *Iliady* Homera (*Tarcza Achillesa*). Przekonuje, że mały fragment wielkiego tekstu błyskotliwie zanalizowany pozwala wydobyć niespodziewanie wiele z bogactwa całości dzieła. Podobnie ma się rzecz z trudnym filozoficznym fragmentem z *Poetyki* Arystotelesa, czy też z eksplikacjami dotyczącymi całych utworów.

Chciałabym natomiast przestrzec przed losem rewelacji dydaktycznej lat 20. – książki Kazimierza Wóycickiego *Rozbiór literacki w szkole*. Dosłownie przyswajany i powielany w praktyce schemat rozbioru spowodował grzech formalizmu dydaktycznego. A przecież uczonemu chodziło o autentyczne, głębokie poznanie dzieł, o przeżycia estetyczne młodzieży i umiejętność mówienia o utworach. Być może zadziałało dydaktyczne *fatum* ciążące na konfrontacji teorii z praktyką.

Wspominam w tym miejscu tę piękną, polską tradycję dydaktyczną, której znakiem jest właśnie nazwisko Wóycickiego, gdyż wspomniany jest tylko mimochodem w omawianym tomie. A przecież on pierwszy nawiązywał do prac Brunota i Lansona oraz szkół niemieckich, koncentrując uwagę na utworze literackim. Właśnie u niego kluczowe pojęcie „rozbiór” oznacza analityczne wyjaśnianie zamknięte syntezą. Prawda, że zaproponowany przez Wóycickiego dychotomiczny obraz dzieła jest nie do przyjęcia po doświadczeniach między innymi strukturalizmu, ale idea sprobrematyzowana analizy w jakimś logicznym porządku jest jego niewątpliwą zasługą.

Czy zatem przedstawiona przez Labudę eksplikacja literacka, ukazana przez rygorystyczny schemat czynności, ma szansę nie stać się sztywnym prawidłem, gdyby podążając za urokiem „nowości” zechciano ją stosować? Sam autor ocenia swą propozycję jako „konsekwentnie zaprojektowany wzorzec szkolnej pracy z tekstem, (obejmujący) pełny cykl działań interpretacyjnych – od czytania do mówienia o tym,

co się przeczytało, i w którym etapowo uporządkowane działania tworzą swoisty łańcuch wyników”¹⁴.

Myślę, że tak, pod warunkiem bardziej elastycznego podejścia do rygoru komentarza liniowego. *Commentaire suivie* – jak wskazuje nazwa – jest komentarzem towarzyszącym (*suivre* – iść za, postępować za, towarzyszyć), postępującym krok w krok za tekstem. Zachodzi w nim stosunek absolutnego paralelizmu między przebiegiem analizowanego tekstu a samą eksplikacją. „Chronologia eksplikacji podąża za chronologią tekstu”¹⁵. Komentarz liniowy pozwala drążyć słowo po słowie, zdanie po zdaniu, wers po wersie. I właśnie celowość i skuteczność takiego postępowania, jak można przypuszczać, wzbudzi najwięcej sprzeciwu potencjalnych użytkowników proponowanej metody. Już Wóycicki pisał: „Rozpoczynanie od czytania i analizowania wiersza za wierszem w ogóle zasługuje na potępienie. Trzyma niejako na sznurku, myśl ucznia porusza się w próżni, nie chwytając zarysu budowy i sensu pracy, wyobraźni brak podniety, uczucia są tłumione, klasę opanowuje nuda i zniechęcenie”¹⁶.

Dlatego też swój projekt „rozbioru” sproblematyzował tak, jak uważał za słuszne, mimo że znał prace francuskie i wymóg linearności.

Jak sądzę, eksplikacja linearna może spełniać swą rolę tylko w sytuacjach, gdy jest naprawdę konieczna. Na przykład w wyjaśnianiu utworów odległych czasowo. Wówczas przybierze postać tłumaczenia na język dzisiejszy, co robi się w szkole z powodzeniem, omawiając np. *Bogurodzicę*¹⁷. Lecz nie jestem pewna, czy sprawdzi się liniowa eksplikacja i czy w ogóle zachodzi jej potrzeba w stosunku do utworów bardziej „czytelnych”. Owszem, nauczyciele francuscy mają na pewno łatwiejsze życie, gdy ucząc i wymagając wierności zrygoryzowanym wzorcom „czytania”, mają większą jasność i pewność w tak delikatnej materii, jak ocena wypowiedzi uczniowskiej. Można się jednak obawiać, że moment przeżycia estetycznego gubi się gdzieś w pozornej prostocie tej liniowej drogi.

Zastanówmy się chwilę. Jeśli we wstępnym czytaniu wyjaśniono język i fakty, ustalono myśl przewodnią, zauważono kompozycję, nazwano tonację uczuciową (nastrój), co stoi na przeszkodzie, by oprzeć szczegółową analizę na tym, co przykuło uwagę najbardziej. Przecież i szkoła francuska podsuwa taką możliwość. Jest nią eksplikacja zredagowana jako *commentaire composé*. Nie bez powodu wspominam tę formę wypowiedzi o tekście. Wbrew temu, co pisze Labuda¹⁸, jest to forma trudna, wymagająca logicznej (nie chronologicznej, liniowej) organizacji analizy. Wymaga od ucznia wskazania zasadniczych osi problemowych w tekście, które rozwijane właśnie w porządku logicznym muszą całościowo ogarniać utwór¹⁹. Tym samym obliuguje do samodzielnego myślenia, stawiania hipotez, ich sprawdzania

¹⁴ Tamże, s. 46.

¹⁵ D. Bergez, *L'écrit et l'oral...*, s. 14.

¹⁶ K. Wóycicki, *Rozbiór literacki w szkole*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1921, s. 25.

¹⁷ O takim tłumaczeniu również pisał Wóycicki, powołując się na Brunota, tamże, s. 28–29.

¹⁸ *Lekcje...*, s. 66.

¹⁹ Por. D. Bergez, *L'écrit et l'oral...*, s. 13, 15 i in.

i uzasadniania. Dlatego też bliższa polskiej tradycji dydaktycznej byłaby taka sprobematyzowana analiza, zarówno ze względu na praktykę, jak i ważne opracowania dydaktycznej teorii (np. prace Chrzastowskiej, Seweryny Wystouch i in.).

A swoją drogą, byłoby interesujące usłyszeć zdanie polonistów praktyków na temat problemowego i liniowego komentarza do fragmentu *Pieśni o Rolandzie* zamieszczonych w tym tomie.

I jedna, i druga forma komentowania tekstu ma za podstawę uważne, wielokrotne czytanie. Jest to sprawa niezwyklej wagi i dobrze, że podkreślona przez autora. Warto w tym miejscu wspomnieć, że francuskie poradnictwo dydaktyczne zaleca, by z 4 godzin pisemnego egzaminu maturalnego 2,5 godz. poświęcić na studiowanie analizowanego tekstu, sporządzenie „dokumentacji”, a na jej podstawie planu wypowiedzi, zaś 1,5 godziny ma wystarczyć na redakcję (!). Widać, jak wielką wagę przywiązuje się do przemyślenia wypowiedzi.

To dotyczy ucznia. Praca polskiego uczonego stawia wymóg owej wnikliwości, naukowej staranności czytania przede wszystkim nauczycielowi. Nauczyciela też dotyczą przytoczone z metodyki francuskiej cele eksplikacji literackiej:

- ułatwić zrozumienie tekstu,
- przybliżyć jego piękno, sens, budowę,
- zachęcić do „radowania się sztuką słowa”.

Trudno się z tymi celami nie zgodzić. Lecz jeśli podstawową formą uprawiania szkolnej eksplikacji ma być wykład, nawet z pięknym czytaniem, nawet idealnie wygłoszony, to w jakimś sensie wyeliminujemy ucznia ze współpracy, ograniczymy jego aktywność, pozbawimy przyjemności dociekania zagadki.

Labuda zadbał o to, by w jego teoretycznej wypowiedzi nie zabrakło *refutatio* – jak tego wymaga sztuka krasomówcza, a i dyskurs naukowy. Wypunktowuje więc sam „możliwości i ograniczenia” metody eksplikacyjnej. Istotnie, należałoby się obawiać kompozycyjnych „prefabrykatów”, nudnych wykładów, bierności słuchaczy. Jednak sporządzony przez autora bilans szkód i korzyści przechyla się w stronę tych drugich. Czy podobnego zdania będą czytelnicy tej interesującej i zarazem dyskusyjnej wizji dydaktycznej?

W każdym razie warto przeczytać i warto się zastanowić, czy „co Francuz wymyśli, to Polak polubi” – że posłużę się słowami Podkomorzego z Pana Tadeusza. Myślę, że jeśli warto coś polubić, to – francuskie ukochanie konkretności, francuską umiejętność koncentracji na tekście, tak różną od polskich rozwichrzonych impresji na temat tekstu lub obok niego, szacunek dla erudycji, logiczną strukturę dyskursu, logiczne podporządkowanie obserwacji, wreszcie wypowiedź o tekście, jako świadectwo nie tylko umiejętności proceduralnych, ale również myślenia.

Oczywiście sądy na ten temat mogą być różne.

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.2

KONTYNUACJE I REWIZJE

Zofia Budrewicz, Maria Sienko

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Między istotnością dzieła a konkretyzacją czytelniczą ucznia. Miejsce teorii literatury w szkolnym kształceniu literackim (zarys problemu)

Sens dzieła i jego przeżycie (praktyki strukturalno-semiotyczne)

Jednym z najtrudniejszych dylematów XX-wiecznej i dzisiejszej polonistyki szkolnej jest funkcjonalizowanie wiedzy teoretycznej o dziele w praktyce lekturowej. Już w początkach XX wieku, gdy konkretyzowały się pierwsze metodyczne koncepcje lekturoznawcze, poważny kłopot sprawiał „międzyprzedmiotowy” charakter teorii literatury (stosunek do innych dziedzin nauk humanistycznych oraz do innych obszarów szkolnej wiedzy o literaturze). W 1938 r. Stefania Skwarczyńska miejsce w polonistyce licealnej młodej wówczas teorii literatury wyprowadziła z założenia, że poznawanie konkretnego dzieła (oraz „jego życia”) to element „istoty literatury i jej życia”¹. W jej przekonaniu wiedza z teorii literatury winna służyć zapobieganiu jednostronności własnych odczytań tekstu i przyjmowania narzucanych uczniowi rozstrzygnięć oraz przygotowywać pole do „wewnętrznych przemyśleń” młodzieży. Stąd celem nauki o literaturze powinno być rozumienie powiązań między **istotnością (sensem)** tekstu i jego konkretnością (**jednostkowością**, niezależną od percepcji odbiorcy) a rzeczywistością dzieła odzwierciedloną w świadomości czytelnika (**konkretyzacją**). Elementy wiedzy z teorii literatury, podkreślała Skwarczyńska, budują czytelniczą **świadomość istotności** dzieła, jego uniwersalnego sensu. Wobec innych szkolnych obszarów wiedzy przedmiotowej, teoria literatury miała umożliwiać poznawanie przez uczniów konstrukcji dzieła, która jest znaczącym układem jej części składowych (a nie ich sumą). Funkcjonalizm ten odkrywa się przez obserwacje współistnienia i współdziałania elementów konstrukcyjnych tekstu. W tak odczytywanych właściwościach tekstu ujawnia się ich siła kształtotwórcza. Nauczyciel musi mieć świadomość takiej roli struktury dzieła. To warunek ujmowania, podkreślała Skwarczyńska, w spójny względem siebie układ szczegółowych zagadnień teoretycznoliterackich. Badaczka nie egzemplifikowała szerzej, jak taką spójność w analizie szkolnej osiągać. Sformułowała jedynie kilka praktycznych

¹ S. Skwarczyńska, *Teoria literatury w liceum ogólnokształcącym*, „Prace Polonistyczne” 1938, seria II, s. 415–434; przedruk w: K. Lausz, *Wybór pism z metodyki literatury dla klas licealnych*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1964, s. 123–128. Dalsze odwołania do tego artykułu pochodzą z przedruku i będą sygnalizowane bezpośrednio po cytacie.

zaleceń dla nauczycieli, takich jak konieczność problematyzowania zagadnień, określania celów ważnych dla rozumienia życia literatury oraz metod ich opracowania. Jednocześnie przestrzegą przed tworzeniem z nich systematycznego kursu wiedzy z teorii literatury.

Pionierskie wówczas poglądy Skwarczyńskiej i innych badaczy analizy dzieła w szkole² dzisiaj bynajmniej nie tylko ilustrują, jak wraz z antypozytywistycznym przełomem w badaniach literaturoznawczych rozpoczynało się w XX-wiecznej dydaktyce polonistycznej rozumienie roli wiedzy teoretycznoliterackiej. W miejsce kwestionowanych metod historyczno-genetycznych postulowano wprowadzanie na lekcje języka polskiego lektury dzieł w perspektywie idiograficznej i ergocentrycznej. Stanowisko Skwarczyńskiej, przyznające teorii literatury ważne miejsce w rozwijaniu umiejętności analityczno-interpretacyjnych³, było cenne dla późniejszych badań nad monograficznymi koncepcjami kształcenia literackiego. Do dzisiaj ważne pozostaje jej twierdzenie, że w odkrywaniu funkcjonalności konstrukcji dzieła istotne miejsce zajmują doświadczenia estetyczne, czyli „narzucanie odbiorcy pewnych przeżyć estetycznych” (s. 127)⁴. Kwestę tę wnikliwie przedstawiał wówczas Marian Des Loges. Rolę przeżyć estetycznych uzasadniał „funkcją, w której dzieło jest czytelnikowi dane”⁵. Tekst bowiem to twór wywoływany przez przeżycia (ale istniejący poza nimi – obiektywnie, jako element kultury intersubiektywnej). Przeżycia są całokształtem podmiotowych reakcji czytelniczych, procesem rozwijania się i narastania w czasie emocji towarzyszących operacjom poznawczym (intelektualnym). Indywidualne i spontaniczne przeżycia czytelnika winny się przekształcać pod wpływem odkrywania właściwości dzieła jako układu znaczącego w przeżycia uświadomione. Za to przekształcanie odpowiada wiedza z teorii literatury.

Formułowane w międzywojniu poglądy o fundamentalnym znaczeniu przeżyć w akcie lektury nie straciły na znaczeniu. Za postępujący dziś spadek zainteresowań wartościową literaturą obciąża się bowiem praktyki formalistyczno-strukturalistyczne. Majoryzowanie w nich miejsca pojęć teoretycznych uznaje się powszechnie za źródło schematyzmu czy jednostronności kształcenia literackiego. Artykuł Skwarczyńskiej przestrzegął, co prawda, przed takimi praktykami, ale nie łączywał trudnych kwestii prakseologicznych, jak łączyć analizę struktury dzieła z angażowaniem sfery emocjonalnej ucznia. Także w późniejszych etapach rozwoju dydaktyki literatury rozdzwięk między sposobami opracowywania tekstu

² Problematyka teoretycznoliteracka zdominowała część dyskusji na III Zjeździe Polonistów w 1935 r. we Lwowie, poświęconych I. Krasickiemu. Zob. wystąpienia: W. Szyszkowskiego (*Dydaktyczne podstawy nauczania języka polskiego w szkole średniej a zakres i metody nowych badań literackich*); J. Saloniego (*Nowe programy gimnazjum a studium uniwersyteckiej polonistyki*), opublikowane w: *Księga referatów. Zjazd naukowy im. I. Krasickiego we Lwowie w dniach od 8 do 10 VI 1935 roku*, red. L. Bernacki, Lwów 1936.

³ Por. S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich*, Warszawa 1984.

⁴ Badaczka określała funkcję estetyczną jako element funkcji impresywnej (społecznej) dzieła. Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1, Warszawa 1954, s. 61–62.

⁵ M. Des Loges, *Przeżycie a przedmiot w dziele literackim (Uwagi z pogranicza teorii dydaktyki i literatury)*, „Polonista” 1936, z. 2–4; przedruk w: K. Lausz, *Wybór pism z metodyki literatury...*, s. 111. Dalsze odwołania pochodzą z przedruku.

a nastawioną na przeżycie estetyczne teorią poznawania dzieła nie znalazł satysfakcjonujących rozwiązań w praktyce. Trudno nie uznać za zbyt optymistyczne założenie dydaktyków międzywojennych, że przeżycia – odpowiedź uczuciowa i intelektualna na właściwości tekstu – są funkcją, w której dzieło jest czytelnikowi dane. „Dar” reakcji psychofizycznych (zadziwienia, oczarowania, współodczuwania) nie jest automatyczny. Wymaga aktywizacji czynników wolicjonalnych, a to oznacza, że uczuciowo-intelektualna odpowiedź na tekst jest/powinna być czytelnikowi zadawana⁶. Przeżycia inspirują do pogłębionej lektury, ale mogą również ją przerywać lub uniemożliwiać, na co dziś zwraca się uwagę w propozycjach transponowania na grunt szkolny modeli lektury hermeneutycznych i dekonstrukcyjnych (o czym będzie mowa w dalszej części rozważań).

Roli przeżyć w lekturze nie sposób przecenić⁷. Pytanie, jak wiedza z teorii literatury uczestniczy w ich wywoływaniu, wytwarzaniu i podtrzymywaniu, pozostaje ciągle aktualne, podobnie jak kwestie miary oceny tego uczestnictwa. W przeciwstawianiu się jednostronnemu intelektualizmowi teorii literatury w szkolnych analizach nie chodzi o to, aby tę wiedzę marginalizować, ale atrakcyjnie z punktu widzenia ucznia funkcjonalizować, czyniąc z niej „sprzymierzeńca” w wychowaniu estetycznym. Ciągle otwarte pozostaje jednak pytanie, jak „uwikłać” w to zadanie przeżycia czytelnicze. To wieloskładnikowe pojęcie wiąże się nie tylko z osobistymi reakcjami na dzieło (wrażeniami i spostrzeżeniami), ale ze wszystkimi etapami procesów poznawczych człowieka. W odkrywaniu związków między elementami, konstruującymi znaczącą całość tekstową, uaktywnia się świadoma sfera przeżyć osobistych czytelnika. Warunkują ją właściwości tekstu oraz czytelnicza na nie odpowiedź ucznia – podmiotu doświadczającego.

Jak więc przewyżczać „chłodne” praktyki analiz strukturalistycznych, nie rezygnując jednocześnie z wiedzy teoretycznoliterackiej? Jak nie „zagłuszać” i nie niszczyć przeżyć czytelniczych, a analizy nie sprowadzać do jednostronnego intelektualizmu? Dylematy te nabrzmiały w późniejszych praktykach interpretacji strukturalnej, skonkretyzowanych i ugruntowanych w dydaktyce polonistycznej przez Bożenę Chrzęstowską. Badaczka formułowała ogólne prawidłowości postępowania dydaktycznego, które wyprowadzała z psychologii rozwojowej i poetyki odbioru. Podkreślała, że wiedza z teorii literatury buduje podstawowy język pojęciowy, hierarchizowany na kolejnych etapach osobowego rozwoju ucznia według zasady: od pojęć nadrzędnych do podrzędnych. Twórczyni koncepcji strukturalnej ustalała konkretne rozwiązania metodyczne dla liceum (w 1979 r.) i dla szkoły podstawowej (1987)⁸. W późniejszych latach dookreślała je oraz akceptowała proponowane

⁶ Zob. E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Seria 2, wyd. 2 rozszerzone, Wrocław 1987, s. 53 i nast.

⁷ Zob. tom studiów *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

⁸ B. Chrzęstowska, *Teoria literatury w szkole. Z badań nad recepcją liryki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Warszawa 1979; też, *Lektura i poetyka. Zarys problematyki kształtowania pojęć w szkole podstawowej*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.

przez innych dydaktyków modyfikacje, wynikające z przemian i przewartościowań kulturowych⁹.

Dobra edukacja teoretycznoliteracka nastawiona jest na poetykę, co oznacza, że każdy element dzieła musi być, podkreśla Chrzęstowska, rozpatrywany zadaniowo. Uczeń samodzielnie dochodzi do spostrzegania i rozumienia swoistości zjawiska oraz ustala jego cechy w formie uogólnionej (definicji). Autorka *Lektury i poetyki* wyodrębniła etapy poznawania pojęć, odpowiadające poszczególnym fazom rozwojowym myślenia ucznia. Ustaliła też siatkę pojęć teoretycznoliterackich na poziom 1) uczniowskiego rozumienia (kategoria A) oraz 2) czynnego posługiwania się nimi (kategoria B). Rezygnujemy tu ze szczegółowych objaśnień koncepcji strukturalnej B. Chrzęstowskiej. Jest w dydaktyce polonistycznej opisywana i popularyzowana; w drugiej części rozważań dołączamy omówienie projektu metodycznego, opartego na zmodyfikowanych założeniach koncepcji strukturalno-semiotycznej. Koncepcja ta bowiem stała się punktem odniesienia dla autorów, którzy w nowych nurtach badań literaturoznawczych (np. hermeneutyce, kulturowej teorii literatury, antropologii, poetyce doświadczenia) szukają szans na skuteczniejsze niż dotąd przeciwstawianie się współczesnemu kryzysowi czytelniczemu.

Krytykę przez lata kształtowanego kultu teorii literatury w szkolnych praktykach strukturalistycznych przeprowadzał Stanisław Bortnowski. „Poetykę trzeba oczywiście stosować, konkludował badacz, ale nasuwa się pytanie o granice ilościowe i stopień kondensacji terminów w praktyce szkolnej, a także konsekwencje tych zjawisk dla atrakcyjności nauczania literatury. Teoretyczny nadmiar wiedzy do pustki intelektualnej i jakby unicestwienia dzieła sztuki”¹⁰. Gdy lekcyjne dociekania teoretycznoliterackie zdominują interpretację, staje się ona celem samym w sobie. Taki „bezduszny formalizm” kłóci się z doświadczeniem czytelniczym młodych odbiorców, odwraca bowiem porządek z tego, „co jest”, na „jak to jest zrobione”. Tymczasem pytanie „o świat przedstawiony w powieści, dramacie, filmie, na obrazie, nawet w poezji jest pytaniem pierwszym i naturalnym. [...] Najpierw pytamy o ludzi, dopiero później zastanawiamy się, jak ci ludzie zostali powołani do życia w fikcji”¹¹. Bortnowski dzielił się swoimi doświadczeniami w poszukiwaniu innych rozwiązań. Wzorem Kazimierza Wóycickiego (autora *Rozbioru literackiego w szkole* z 1921 r.) opierał je na swobodnym, impresyjnym obcowaniu z dziełem artystycznym, „rozmowie mieniącej się różnobarwnie”, na indywidualnych, żywych reakcjach czytelników na dzieło oraz sporach i dyskusjach. Wyłania się z nich wartość w lekturze najważniejsza – uczucia, emocje, ale i samodzielnie ustalane hipotezy (Bortnowski jest twórcą metody hipotezy interpretacyjnej¹²). Takie lekcje

⁹ Zob. Z.A. Kłakówna, *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji. Język polski w klasach IV–VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2003, s. 185–186; B. Chrzęstowska, A. Wójtowicz-Stefańska, *Kształtowanie pojęć na lekcjach języka polskiego*, [w:] *Innowacje i metody*. T. I: *W kręgu teorii i praktyki*, red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011, s. 278.

¹⁰ S. Bortnowski, *Jak uczyć poezji?*, Briccius, Warszawa 1991, s. 43.

¹¹ Tamże, s. 43–44.

¹² Tamże.

nie wykluczają jednak zdyscyplinowanych analiz, traktujących tekst „zadaniowo”, tzn. opartych na poszukiwaniu elementów budujących znaczącą całość tekstową, ich hierarchizowaniu, ustalaniu funkcji. Taka „monotonna i drobiazgową robotą” precyzyjnego odkrywania struktury tekstu jest „nieodzowna w nauczaniu literatury jak algebra w matematyce, jak genetyka w biologii”¹³. Bortnowski nie był przeciwnikiem wykorzystywania teorii literatury w szkole. Ostro przeciwstawiał się natomiast zatracaniu proporcji w jej stosowaniu i niefunkcjonalizowaniu tej wiedzy. Podobne opinie prezentują dziś w zasadzie wszyscy dydaktycy polonistyczni.

Przeciw nieuzasadnionemu majoryzowaniu praktyk strukturalnych opowiada się Anna Pilch¹⁴. Konsekwencją koniecznych uwikłań szkolnej interpretacji w dydaktyczne fazy zadań powinna być możliwość świadomego wyboru różnych koncepcji interpretacyjnych (a nie wyłączenie praktyk strukturalnych). Chodzi przy tym, podkreśla badaczka, nie o przeniesienie do szkoły uproszczonej wersji metodologii poststrukturalnych, ale o dostosowawcze przełożenie języka jej „filozofii” na praktykę dydaktyczną. A. Pilch nie formułuje swojego stanowiska z pozycji totalnej krytyki lektury strukturalnej. Przeciwnie, uważa ją za podstawową „gramatykę literaturoznawczą”, którą „każdy badacz literatury w jakimś sensie się posługuje, a więc i szkolny interpretator także”¹⁵. Ponieważ we współczesnym literaturoznawstwie strukturalizm wyparły nowe kierunki i orientacje poststrukturalistyczne, dydaktyka zaczęła je również stopniowo uwzględniać. Autorka *Kierunków interpretacji tekstu poetyckiego* postuluje, aby stałe miejsce zajęły w niej hermeneutyka, intertekstualność oraz dekonstrukcja. Jest to, zresztą, częsty „głos” współczesnych dydaktyków literatury. Wcześniej lekturze hermeneutycznej poświęciła książkę Barbara Myrdzik¹⁶. Cenne są także propozycje odpowiedzialnej etycznie lektury Anny Janus-Sitarz i Krystyny Koziółek¹⁷.

Nie oznacza to, że w dydaktyce wypracowano pełne porozumienie co do miejsca wiedzy teoretycznej w kształceniu literackim. Poza trudnościami z wyważaniem takiego zakresu tej wiedzy, aby służyła ona dydaktyce samodzielnego myślenia, problemem był też udział procesów emocjonalnych¹⁸. Angażowanie sfery przeżyć

¹³ Tamże, s. 65.

¹⁴ Badaczka wskazała na różnice między przyjętym przez B. Chrzastowską rozumieniem procesu interpretacji dzieła literackiego (postępowanie badawcze, dążące do pełnej rekonstrukcji dzieła) a stanowiskiem J. Sławińskiego, który w tym procesie akcentuje również specyfikę znaczenia odczytywanego indywidualnie. A. Pilch, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 277.

¹⁵ Tamże, s. 286.

¹⁶ B. Myrdzik, *Rola hermeneutyki w edukacji polonistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.

¹⁷ A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole. Konstatacje. Oceny. Propozycje*, Universitas, Kraków 2009; K. Koziółek, *Czytanie z innym. Etyka. Lektura. Dydaktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

¹⁸ Chodzi o trzy rodzaje procesów emocjonalnych: znak emocji (pozytywne i negatywne), intensywność (od słabych do bardzo silnych, czyli afektów) i ich treść (np. strach, gniew, zadowolenie). Zob. W.P. Zaczyński, *Uczenie się przez przeżywanie. Rzecz o teorii wielostronnego kształcenia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 51–52.

uczniwa wpływa aktywizująco na potrzeby, zainteresowania i postawy czytelnicze. Nie ulega jednak wątpliwości, że lektura strukturalna te kwestie pozostawiała na marginesie.

Obserwacja praktyki kształcenia pokazuje jednak skalę trudności w zmianie relacji lektury wobec poetyki oraz interpretacji i teorii literatury. Redukowanie indukcyjnego porządku poznawania pojęć lub zastępowanie go porządkiem dedukcyjnym powodują, że poznawanie terminów sprowadza się do inwentaryzacji abstrakcji definicyjnych. Trudno oczekiwać, aby narzucana siatka terminów służyła rozwijaniu świadomości istotności dzieła jako układu znaczącego (współistniejącego i współdziałającego) jego elementów. Taka słownikowo-encyklopedyczna wiedza teoretyczna nie sprzyja rozumieniu struktury dzieła i spycha na margines rolę konkretyzacji oraz przeżyć czytelniczych. Jak ważny jest sposób poznawania pojęć teoretycznoliterackich jako operatywnych narzędzi analityczno-interpretacyjnych, wykazały badania porównawcze Agaty Wójtowicz-Stefańskiej nad symbolem, ironią i groteską w dwóch typach szkół licealnych: polskich i z maturą międzynarodową:

Podczas gdy matura międzynarodowa kładzie nacisk na samodzielność, a uczeń (nie tylko na lekcjach polskiego) ma być badaczem krytycznie nastawionym do rzeczywistości, samodzielnie poszukującym rozwiązań, sensów, interpretacji, **polSKI system ciągle oparty jest na swoistej reprodukcji: można od ucznia uzyskać tylko taką wiedzę, jaką mu się wcześniej „wtłoczyło” do głowy**¹⁹.

Na potrzebę stałego ulepszania koncepcji strukturalnej wskazywała, zresztą, sama autorka „poetyki stosowanej”. W cyfrowym świecie, zdominowanym przez hipertekstualne doświadczenia literackie, potrzebne są ich systematyzacja i uporządkowanie:

Tylko przejrzyste metody eksplikacji testu i analizy strukturalno-semiotycznej można przekształcić w pewien algorytm działania, przygotowujący młodego odbiorcę do samodzielnego obcowania z dziełem sztuki. Szkoła nie powinna narzucać interpretacji konkretnego dzieła sztuki. Zadaniem polonisty jest wyposażanie ucznia w narzędzia służące do samodzielnego odbioru każdego, napotkanego w dorosłym życiu dzieła. Zawsze jednak pamiętać należy o prymacie lektury nad poetyką, interpretacji nad teorią literatury²⁰.

Rzeczywistym problemem w praktykach analityczno-interpretacyjnych jest różnicowanie sposobów wprowadzania i praktycznego stosowania wiedzy teoretycznoliterackiej. Bardzo potrzebuje jej szkolna (i akademicka) metoda eksplikacji jako sztuka wnikliwego i wrażliwego czytania. Warto ją tu przypomnieć także dlatego, że na niewielkich rozmiarach tekstach uczy „stawiania kroków interpretacyjnych, formułowania podstawowych pytań, które kierunkują czytanie, a potem

¹⁹ A. Wójtowicz-Stefańska, *Symbol, ironia i groteska w edukacji polonistycznej*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2008, s. 247 [podkr. ZB i MS].

²⁰ B. Chrzastowska, A. Wójtowicz-Stefańska, *Umiejętność odbioru dzieła sztuki*, [w:] *Innowacje i metody*. T. 1: *W kręgu teorii i praktyki*, s. 197.

porządkowanie jego wyników”²¹. To wszystko w nadziei, podkreślają Aleksander Wit Labuda i Władysław Dynak, że owe czytania ćwiczebne zaowocują we własnych i samodzielnych lekturach uczniów. Należy stosować je z umiarem i nieschematycznie, nadto zachowywać możliwie dużą autonomię dla samodzielnych odczytań uczniów i nie narzucać im za wszelką cenę komentarzy do tekstu. Szukając tego, co w tekście swoiste, eksplikacja nie może dostarczać materiału do systematyzowania wiadomości z teorii literatury. Jej zadaniem jest pokazywanie w formie zdyscyplinowanego wykładu wzorcowych operacji analityczno-interpretacyjnych. Poprzedza go uczniowska lektura w domu²², a na lekcji – interpretacja głosowa utworu. W trakcie wykładu uczniowie powinni mieć stały wgląd do tekstu i sporządzać notatki (do czego również trzeba ich umiejętnie przygotowywać). W zadaniu domowym natomiast warto polecać odtworzenie rozumowania analityczno-interpretacyjnego z lekcji oraz proponować podejmowanie prób innego odczytania utworu. To ważna myśl, podobnie jak konstatacje, że lekcje czytania o tak wyraźnym toku podającym mogą być tylko epizodem „w szeroko zakrojonym programie dydaktycznym, w którym nauczanie sztuki eksplikacyjnej odwołuje się do różnych metod poszukujących, różnych form pracy lekcyjnej i domowej” (s. 41).

Skuteczność tej metody zależy przede wszystkim od dobrego przygotowania filologicznego rozbioru tekstu. W *Lekcjach czytania* jest on szczególnie omówiony, więc wskażemy tu tylko charakterystyczny porządek wyodrębnionych etapów postępowania metodycznego²³. Prezentację rozpoczynają wstępne objaśnienia, dotyczące: 1) umiejscowienia fragmentu w kontekście całego dzieła (lub cyklu, zbioru czy nawet całego dorobku autora), aby możliwe było uchwycenie związków między składnikami utworu; 2) okoliczności powstania tekstu (ważne zarówno dla genezy utworu, jak i jego problematyki); 3) kulturowych odniesień do tradycji – naśladownictwo, trawestacje, topoty, motywy, nawiązania intertekstualne, gatunek, poetyka, styl, świadectwa recepcyjne etc. Główny poziom, czyli szczegółowe studium tekstu, to w zasadzie jego wzorcowa analiza i interpretacja, na którą składają się dwie fazy: rozbioru i hermeneutycznej syntezy. Zakres pierwszej wyznaczają właściwości tekstu jako czynniki porządkujące analizę tak, aby myśl czytającego biegła „od drobnych znaczeniowych nadawanych wyrazom, poprzez sensy zdań, ku większym układom tematycznym i takim całościom przedstawieniowym, jak podmiot liryczny, postać, wątek zdarzeniowy, a nawet ku spodziewanemu sensowi całego tekstu, by od tych złożonych całości znów powracać do słów, zdań, a od nich znowu... itd.” (s. 27).

²¹ W. Labuda, *O metodzie eksplikacji tekstów*, [w:] *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie*. Cz. 1, red. A.W. Labuda, W. Dynak, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 43. Dalsze przytoczenia pochodzą z tego wydania i będą sygnalizowane bezpośrednio po cytacie.

²² A. W. Labuda podkreśla, aby pojęciami operować stosunkowo oszczędnie, a ich wprowadzanie i definiowanie zostawić na inne okazje. „Tym, co nowe, jest w eksplikacji tekst i tę właśnie nowość trzeba ukazywać i objaśniać przez odwołania do rzeczy już poznanych”. Tamże, s. 40.

²³ Kryteria wyboru tekstów do opracowania metodą eksplikacji wiążą się m.in. z ich wartościami wychowawczymi, stopniem trudności i kwestiami technicznymi (rozmiar tekstu, możliwości wyboru fragmentów o względnie dużej autonomii).

W analizie struktury tekstu poddaje się obserwacji nie tylko składniki, ale ich wzajemne relacje w całym tekście (to, jak on jest zrobiony). Takie czytanie „poziome” przekształca tekst w „strukturę rozsypaną”. „Oscylując wzdłuż linii tekstu myśl czytelnika zbiera rozproszone w nim znaczenia, tak aby je scalić w utwór obdarzony znaczeniową wielowymiarowością” (s. 28). To istotna konstatacja, ponieważ analiza tekstu: ze wstępnym rozpoznaniem myśli przewodniej (tematu, pragmatycznego sensu), ustrukturuowaniem, powiązaniem kontekstowymi (z dziełem, epoką, tradycją), otwiera drogę do uogólnień, porządkujących to, co jest w nim typowe i swoiste (dominanta konstrukcyjna). Druga faza eksplikacji, hermeneutyczna synteza polega na porównywaniu spostrzeżeń analitycznych, podporządkowanych regule koła hermeneutycznego („szczegół objaśnia całością, całość – szczegółami”). Proces syntezy ma w nim podwójny sens. Pierwszy to kontrola i uściślenie spostrzeżeń o funkcji elementów wobec całości; weryfikacja ze wstępnym odczytaniem sensu. Drugi cel, wynikający z pierwszego, dotyczy formułowania hipotezy interpretacyjnej, która w ostateczności „winna przynosić odpowiedź na pytania o temat i cel wypowiedzi (myśl przewodnia) oraz o sposób, w jaki temat jest rozwijany (uczłonowanie) a cel realizowany (dominanta konstrukcyjna i nastrojowa)” (s. 32).

W praktyce szkolnej rygory modelowego zastosowania koła hermeneutycznego ulegają złagodzeniom, ale w zamknięciu rozważań zawsze warto sygnalizować „możliwości odmiennego spojrzenia na tekst, wynikające z lektury własnej lub lektur cudzych” (s. 37). Wartością *Lekcji czytania* jest to, że pokazują, jak w praktyce opracowywać wzory eksplikacji literackich tekstów, zachowujących rygor analityczno-interpretacyjny. Autorzy egzemplifikują je, co ważne, tekstami, mającymi w polonistyce trwałe miejsce²⁴. Wypowiedź eksplikacyjna składa się z trzech dużych części kompozycyjnych: sformułowania tezy interpretacyjnej, poszukiwania uzasadnień i wnioskowania, sygnalizującego również możliwości innych odczytań. Jest to więc porządek myślowy oparty na dedukcji. W koncepcji poetyki stosowanej dominuje porządek indukcyjny. Wartość metody eksplikacji współzależy od jakości lekcji poetyki stosowanej, opartych na samodzielnym trudzie badawczym uczniów. Daje wzór komentarza eksplikacyjnego, zakłada liniowy układ obserwacji właściwości tekstu (przy językowych i merytorycznych objaśnieniach do tekstu, analizie ustrukturuowania czy dominant), przez Chrzęstowską uznawany za praktykę błędną.

Obie metody są wobec siebie komplementarne; obie mocno osadzają czynności analizy, interpretacji i wartościowania tekstu artystycznego na wiedzy z teorii literatury. Jest ona obecna w każdym łańcuchu działań ćwiczebnych. Dzięki niej możliwa jest zarówno „porządna obróbka interpretacyjna”, jak i etap syntetyzowania wyników. Dlatego efekt finalny – wartość wzorca eksplikacyjnego – zależy od jakości tej wiedzy i jej zintegrowania z wiedzą o języku i historii literatury. W wariacie lekcji z poetyki stosowanej wiedza teoretyczna jest aktywnie zdobywana podczas wspólnej lektury analitycznej. Lekcje eksplikacji odwołują się do niej „powtórkowo” – przez uświadamianie jej sfunkcjonalizowania, ale jednocześnie nie zamykają

²⁴ Tom pierwszy dotyczy literatury od starożytności do oświecenia, drugi – literatury głównie romantycznej i pozytywistycznej, ale znacząco wykracza poza stałe teksty z kanonu lektur w szkole średniej (*Lekcje czytania. Eksplikacje literackie*. Cz. 2, red. W. Dynak, A.W. Labuda, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999).

się na otwartość interpretacyjną. Wymagają od uczniów wysiłku intelektualnego, mimo iż są oni „tylko” słuchaczami. „Niech więc będzie im wolno – podkreślmy za Labudą – mieć własne zdanie, ale niech też widzą, że nie ma nic niewychowawczego, że wpierw trzeba wnikać w sens utworu i uszanować intencję czytanego tekstu” (s. 44).

Literackość i inne wartości

Warto jeszcze rozważyć, jak inne koncepcje literaturoznawcze mogą uzupełniać interesujące z punktu widzenia wiedzy teoretycznoliterackiej sposoby szkolnej lektury. Zacząć trzeba od przypomnienia, co i po co proponuje się zmodyfikować w zakresie poetyki stosowanej. Najlepiej udokumentowany projekt przedstawiła Zofia A. Kłakówna. Jej koncepcja to jedyna tak konsekwentnie zbudowana teoria kształcenia literacko-kulturowego, która znalazła wykładnię praktyczną dla każdego etapu nauczania szkolnego w serii podręczników *To lubię!* Ponieważ projekt B. Chrzastowskiej nie był wystarczająco szeroko przekładany na praktyczne działania i nie miał tak rozległej egzemplifikacji, nie był poprawnie stosowany w szkole²⁵. Odegrał jednak ważną rolę nie tylko jako odpowiedź na zwulgaryzowany socjologizm marksistowski, narzucający prymat treści utworu (będących ilustracją ważnych spraw społecznych) nad jego formą. Stawiał w centrum lekturę dzieł jako zadaniowe odczytywanie jego literackości (poprzez model analizy sfunkcjonalizowanej)²⁶.

Modyfikacja tego modelu dokonana przez Z.A. Kłakównę wynikała z przyjęcia tezy o nadrzędności teleologii wychowawczej w kształceniu literacko-językowym, a w niej – potrzeb postawotwórczych, wiązanych z kwestiami ludzkiej tożsamości. Antropocentryczny wymiar języka (polskiego) tkwi w przedmiocie poznania – człowieku i jego sprawach. Kulturę, w tym szczególnie literaturę, uznaje badaczka za źródło takiego poznania (s. 61). Dlatego na plan pierwszy powinna się wysuwać, podkreśla Kłakówna, „wiedza i konstytuujące ją pojęcia z zakresu rozmaitych kulturowych mechanizmów regulujących ludzkie zachowania” (s. 186). W uzasadnieniach „problemu poetyki i semiotycznej encyklopedii” autorka wspiera się argumentami Marii Janion o nowych wizjach humanistyki (*Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982), że logika naszej wiedzy o rzeczywistości jest logiką każdego języka, a terminy i pojęcia są kategoriami, w jakich ujmujemy ludzką rzeczywistość. Wszystkie poznawane pojęcia, także teoretycznoliterackie, mają bowiem pełnić funkcję antropopoznawczą. Kłakówna podkreśla, że „istota problemów egzystencjalnych ukazywanych w lekturze ujawni się w pełni wówczas dopiero, gdy problemem staje się również znacząca swoistość czytanych tekstów kultury, więc

²⁵ Z.A. Kłakówna, *Przymus i wolność...*, s. 186. Dalsze cytaty i odwołania, pochodzące z tego źródła, będą sygnowane w tekście właściwym numerem strony.

²⁶ Klasyfikacje autonomicznych metod kształcenia literackiego, opartego na koncepcji B. Chrzastowskiej, przedstawia M. Kwiatkowska-Ratajczak, *Metody*, [w:] *Innowacje i metody*. T. 1: *W kręgu teorii i praktyki...*, s. 359–360; Zob. też opinie i oceny koncepcji kształcenia literackiego B. Chrzastowskiej: Z. Uryga, *Godziny polskiego. Z zagadnień kształcenia literackiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1996, s. 104; B. Myrdzik, *Rola hermeneutyki w edukacji polonistycznej...*, s. 92–94.

ich poetyka” (s. 182). Przy pełnej zgodzie co do roli „poetki stosowanej” poglądy obu badaczek różnicują priorytety i porządki hierarchizujące wybór literatury. Autorka *Przymusu i wolności*, wskazując na znaczenie zasad wpisywania elementów wiedzy z teorii literatury w strukturę teleologiczną przedmiotu z zachowaniem jej spójności, opowiada się za nadrzędnością ujęcia antropocentrycznego – człowieka jako uczestnika oraz twórcy kultury, dla którego literatura piękna pokazuje „drogi i terytoria koniecznych rozpoznań” (s. 186). W tej funkcji pojęcia literackie są mocno służebne. Chrzęstowska natomiast eksponuje ich pierwszorzędną rolę wiedzotwórczą (opowiadając się m.in. za przeplataniem analizy lekcjami ćwiczącymi konkretne umiejętności²⁷).

Możliwości przewycięzania chłodnych, wykalkulowanych i zobiektywizowanych sensów dzieł pokazują także inne badania nad wykorzystaniem hermeneutyki w dydaktyce lektury. One również nie lekceważą ważnej roli wiedzy teoretycznoliterackiej. Aby uczniowskie „wizje” odczytań sensu dzieła nie były jednostronne, a dialog z tekstem prowadził do weryfikacji samodzielnych operacji tekstologicznych, potrzebne są odpowiednie narzędzia teoretycznoliterackie. Ze świadectw odbioru poezji Herberta czy Szymborskiej, pokazanych przez B. Myrdzik, jasno widać takie potrzeby. Stawiając czytelnikom konkretne wymagania, model lektury hermeneutycznej odsłania jednocześnie niedostatki wiedzy teoretycznej w zakresie znajomości np. metafory, ironii, groteski czy genologii²⁸. Propozycje czytania, opartego na wspólnym poszukiwaniu klucza interpretacyjnego, stawiania hipotez i wytwarzania dla nich uzasadnień w tekstowym świecie przedstawiały: Barbara Myrdzik, Anna Pilch, Anna Janus-Sitarz²⁹. Badaczki opierają je na Gadamerowskiej i Ricœurowskiej koncepcji interpretacji jako doświadczenia („wystawiania się na działania tekstu”). Od strukturalistów różni je wiele, przede wszystkim zakwestionowanie „wewnątrzjęzykowego” znaczenia tekstu, czekającego na poznanie jego „gotowego” sensu. Zadaniem nauczyciela jest organizowanie sytuacji dialogowych, inspirujących do podejmowania indywidualnych czynności interpretowania, których efektem są „osobista wizja utworu” oraz wspólna klasowa rozmowa na ich temat³⁰.

Praktykowanie hermeneutycznego dialogu z tekstem i poprzez tekst wymaga partnerskiego traktowania przez nauczyciela racji ucznia-czytelnika, dyskusowania z argumentami, zachęcania do samodzielnego wyrażania swoich sądów, opinii, ocen. A. Janus-Sitarz pokazuje dwa warianty takiej lektury hermeneutycznej: intuicyjny oraz wykorzystujący różne procedury interpretacyjne. Wiedza teoretycznoliteracka uobecnia się najwyraźniej w drugim i wiąże się z uczniowskim ustalaniem wyznaczników dzieła, które mogą prowadzić analizę tekstu, jak na przykład: gatunek, konwencja, właściwości świata przedstawionego i językowy sposób ich wyrażania.

²⁷ Zarówno „protokół rozbieżności”, jak wspólne poglądy na rolę pojęć z teorii literatury omawia szczegółowo Z.A. Kłakówna, *Przymus i wolność...*, s. 188.

²⁸ B. Myrdzik, *Rola hermeneutyki w edukacji polonistycznej...*

²⁹ Tamże. A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze...*

³⁰ M. Czermińska, *Interpretacja tekstu poetyckiego w szkole jako dialog*, [w:] *Pytanie, dialog, wychowanie*, red. J. Rutkowiak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 202–216.

W obu wariantach ważne jest zarówno eksponowanie uczniowskich konkretyzacji, emocjonalnych reakcji na tekstowy świat, jak i umożliwianie przemyśleń, ale bez zmuszania do ich werbalizacji. Oba modele zamykają ogniwa lekcyjne, nawiązujące do podmiotowych doświadczeń ucznia (co tekst mówi do ciebie i o tobie / jak na ciebie działa? z jakimi przemyśleniami, wypowiedziami pozostawia? etc.).

A. Janus-Sitarz transponuje na grunt szkolny również możliwości czytania dekonstrukcyjnego (nazywanego też hermeneutyką dekonstrukcyjną³¹). Choć trudno się je ujmuje w porządek analityczny³², autorka proponuje uwzględnić pięć etapów, poprzedzonych bardzo uważną/staranną lekturą tekstu. Dwa pierwsze dotyczą: 1) ustalania „pewnych oczywistości”, które mogą okazać się potrzebne w dalszych rozważaniach o dziele (np. czas powstania, gatunek, konwencja, cechy konstrukcyjne); 2) wyznaczania kontekstów do lektury (filozoficznych, historycznych, kulturowych i innych). W ich świetle i z ich pomocą uczniowie próbują wyczytać sensy czy przesłania tekstu, zatrzymując się na „miejscach” nieoczywistych, niejednoznacznych. Są to bardzo istotne elementy lektury, w ostatnim, interpretacyjnym etapie lekcji ma się z nich bowiem wyłonić świadomość: podążania różnymi ścieżkami do odczytywania sensów tekstu oraz ich wielości, a w konsekwencji – aktu czytania jako wytwarzania znaczeń. Istotna jest tu także świadomość interpretacji zawsze niedokończonych, zawsze nieostatecznej, a w konsekwencji – przekonania, że lektura nie jest uporczywym dążeniem do prawdy, ale niekończącym się trudem twórczym (co Anna Burzyńska nazywa „idea czytania jako gry”³³).

Są to lekcje trudne. Łatwo w nich o chaos, dowolność, ubogie werbalizacje dociekań sensów dzieła. Stąd rola tekstów pomocniczych, pobudzających kreatywność uczniowskich komentarzy, i nauczycielskiej troski, żeby w orbicie zainteresowań mogły się znaleźć (pozorne) marginalia czy sekwencje epizodyczne. Przez nie łatwiej dadzą się ujawnić miejsca kontrowersyjne, niejasne, podważające tradycyjne schematy interpretacyjne albo tzw. nierozstrzygalniki³⁴. Oczywiście, w derridiańskiej etyce (opartej na filozofii Lèvinasa) chodzi o myślenie o Innym, jego jednostkowości i niepowtarzalności. Zderzenie idiokultury³⁵ czytelnika z odmiennością kulturową rodzi mentalne napięcia. Obok wysiłku i woli, aby przełamywać nieufność wobec różnicy, zderzenie to wymaga twórczej odpowiedzi na inność innej osoby (żeby ją zrozumieć i zaakceptować). Można więc powiedzieć, że wobec tej wielości zadań twórczej lektury nie istnieje jeden „odpowiedzialny” sposób czytania. W praktyce szkolnej nauka indywidualnej odpowiedzi na tekst musi jednak zawierać określony

³¹ Zob. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 271.

³² Mówi się nawet o „wichrzyielskiej naturze” tego kierunku teoretycznoliterackiego. Zob. A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze...*, s. 274.

³³ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja...*, s. 463.

³⁴ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 69.

³⁵ Pojęcie to D. Attridge (*Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s. 39–40) określa jako „całość kodów kulturowych, tworzących w danym czasie podmiot”; „ucieleśnienie w pojedynczej jednostce rozpowszechnionych kulturowych norm i sposobów zachowania”. Daje jej poczucie względnej wspólnoty na poziomie intelektualnym, emocjonalnym i fizycznym.

porządek. Ustalony przez A. Janus-Sitarz nie jest układem sztywnym, przeciwnie, badaczka ma świadomość, że dróg prowadzących do okrywania sensów jest wiele.

Trzeba podkreślić, że taka koncepcja czytania modyfikuje zastany język pojęciowy (literacki instrumentalizm³⁶). W polu obserwacji staje lektura jako zdarzenie, które zachodzi w odbiorze, podobnie jak inwencyjność, odkrywczość, oryginalność, innowacja – określenia z pola semantycznego, rezerwowanego dla kategorii doświadczenia lektury. Oznacza to, że wymienione właściwości są wytwarzane, a nie dane „z góry”. „Jednostkowość nie jest tym samym, co autonomia, pojedynczość, identyczność, przygodność albo szczególność; nie jest tożsama z niepowtarzalnością³⁷. Tekst jednostkowy różni się od innych, ale jego odkrywczość nie wynika z tej różnicy. Jest pochodną językowej osobliwości, „zdarzeniem ujednostkowania” zachodzącym w odbiorze, „istnieje, a raczej pojawia się w doświadczeniu czytelniczym”. Jego inność dostrzeżona w tym zdarzeniu, odczuta i przeżyta, sprawia, że „dzieło nie tylko różni się od innych, ale jest twórczym odtworzeniem [*re-imagination*] kulturowego materiału³⁸”.

Jak sprawiać, aby uczniowie doświadczali zdarzenia jednostkowości, czyli niepowtarzalności, oryginalności, odkrywczości/inności jako twórczego aktu rozumienia? Twórcza lektura domaga się odkrywczej odpowiedzi, co Derek Attridge określa czytaniem jako inwencją. W realiach szkolnych nie zawsze będzie chodzić o odpowiedź literacką, choć w polonistyce cieszą się powodzeniem działania twórczo naśladujące/wykorzystujące tekst artystyczny. Wartościowe na pewno okażą się takie formy czytania inwencyjnego, które opierają się na doświadczeniu zdarzenia referencjalności czy inscenizowania referencjalności, aby czerpać z nich przyjemność (a nie – konkretną wiedzę). Czytanie przez odgrywanie (w formule Attridge’a) oznacza różne formy odkrywania „mocy języka” (słuchania, recytowania, inscenizowania, działań performatywnych). Jakkolwiek praktyki te nie są w polonistyce nowością, to w omawianym kontekście musi się w nich mocno uwydatnić twórcza odpowiedź na dzieło, która łączy się z zagadnieniem etyki i odpowiedzialności. Kwestie te wnikliwie omawia i egzemplifikuje (przykładami z literatury współczesnej) A. Janus-Sitarz³⁹, więc nie ma potrzeby szczegółowo je tu objaśniać. Odpowiedzialna odpowiedź odbiorcy na inność tekstowego świata dotyczy zobowiązań etycznych. Dlatego na pierwszym miejscu trzeba uwzględnić relacje międzyludzkie (i międzykulturowe), czyli „gotowość do tego, aby dzieło postawiło przed nami wyzwanie, czujność wobec jego jednostkowej inności, skupienie na tym, jak działa ono z pomocą zmiennych i znaczących form (...)”⁴⁰.

Spśród propozycji czytania etycznego, w których szukanie dróg przewycięzania kryzysu czytelniczego opiera się na fenomenie inności dzieła, wyróżnia się projekt lektury Krystyny Koziołek jako „ćwiczenia etycznego”. Bezsporne wydaje się w nim również upodržędzone miejsce analizy formalnej tekstu, a nie rezygnacja

³⁶ D. Attridge, *Jednostkowość...*, s. 20–25.

³⁷ Tamże, s. 96.

³⁸ Tamże, s. 100.

³⁹ A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze...*

⁴⁰ D. Attridge, *Jednostkowość...*, s. 180.

z niej. „Raczej analiza strukturalna poprzedza lub towarzyszy refleksji etycznej: jest to po prostu konieczny składnik budowania kompetencji i wrażliwości na język”⁴¹. Jak ten składnik sytuować wobec potrzeb odzyskiwania czytelnika w szkole? Jak rozwiązywać dylemat rozdarcia między spełnieniem m.in. wymogów teorii literatury, jak podkreśla Koziołek, a „nieprofesjonalną” reakcją na tekst? (s. 25). Autorka pokazuje na przykładach taką trudną sztukę godzenia „wolnej lektury” z odpowiedzialnością wobec fenomenu jej inności. Nie chodzi w niej o kolektywne odczytywanie sensów dzieł, ale o indywidualne „odpowiedzi” uczuciowo-intelektualne uczniów, z ich subiektywnymi konkretyzacjami, doświadczeniami wyobrażonymi i z wiedzą kontekstową. Takie spojrzenie wymaga od nauczyciela dobrego rozeznania w uczniowskich przeżyciach emocjonalnych oraz w tym, jak się one uaktywniają w całokształcie podmiotowych doświadczeń literackich.

W największym stopniu obecność elementów emocjonalnych w lekturze przyznaje się w badaniach nad poetyką doświadczenia. Akceptacja uczniowskiej „szczerzej lektury” w formie wyznań (zapewne nieskomplikowanych) odsłania psychologiczny rezonans tekstu, o którym Wojciech Ligęza pisał, że „przeciwstawia się obumieraniu wartości, piętnuje zapaść aksjologiczną, ową «nicościującą dżumę», jaka dotknęła kulturę naszego czasu”⁴². W najnowszych badaniach literaturoznawczych konkretne oddziaływanie dzieła na czytelnika określa się doświadczeniem lektury. Jest ono indywidualnym zdarzeniem czytelniczym, reakcją na idiograficzne właściwości tekstu, rodzajem lektury „energetycznej”. W ten sposób Anna Burzyńska określa „dobrą lekturę”, czyli taką, która prowokuje do kolejnych lektur, a której doświadczenie „przyniesie nowe doświadczenia”⁴³. Odbiorca lektury nie jest „bezcieleśnym” podmiotem czytającym⁴⁴, daje się (lub nie) prowokować wyobraźni, zmysłowej przyjemności, gubiąc dystans wobec lektury.

Poznanie przez doświadczenie łączy istotność podmiotowej wiedzy empirycznej z lekturą jako zdarzeniem czytelniczym, w którym zawiera się odpowiedź na jednostkowość/inwencyjność /inność dzieła. Wartość szkolnego aktu lektury – podwójnego doświadczenia: siebie i inności tekstu – zależy od czytelniczej atrakcyjności sposobów literackiego utekstowienia doświadczenia oraz od świadomości literacko-kulturowej ucznia, czyli jego kompetencji, wiedzy i upodobań, co w omawianym kontekście jest szczególnie ważne. Jakie miejsce zajmuje w tym sposobie lektury wiedza z teorii literatury? Odpowiedź wymagałaby szerszych badań empirycznych, ponieważ niewiele jeszcze pewnego/zweryfikowanego naukowo możemy powiedzieć o uczniu–czytelniku jako podmiocie doświadczającym. Warto jednak skorzystać z ustaleń literaturoznawców o „doświadczeniu lektury jako prowokacji dla nauki o literaturze”, analogicznych do poglądów Hansa Roberta Jaussa⁴⁵.

⁴¹ K. Koziołek, *Czytanie z innym...*, s. 24–25.

⁴² W. Ligęza, *Krytyk jako czytelnik – w obronie prywatności*, [w:] *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*, red. K. Biedrzycki, A. Janus-Sitarz, Universitas, Kraków 2012, s. 46.

⁴³ A. Burzyńska, *Doświadczenie lektury*, [w:] *Doświadczenie lektury. Między krytyką...*, s. 25.

⁴⁴ A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 21.

⁴⁵ H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1999; A. Burzyńska, *Doświadczenie lektury...*, s. 21–23.

Podpowiadają one dydaktyce ważny trop o przemodelowaniu myślenia teoretycznego z odbiorcy wzorcowego na odbiorcę doświadczającego jako „najważniejszą figurę wiedzy o literaturze”.

Zdaniem Burzyńskiej przejście teorii literatury od esencjalizmu do pragmatyzmu oznacza odejście od pytań o istotowe właściwości dzieła na rzecz pytań, jak literatura działa. Nie jest to zagadnienie wcześniej przez literaturoznawców nieporuszane, ale kategorię działania w kontekstach edukacyjnych rozumiano jako formę dydaktyzmu. Eugeniusz Czaplejewicz w pragmatycznej poetyce dzieła literackiego wiązał je ze społecznym nastawieniem na „użytkownika” i stawiał pytania o relację między artystem i dydaktyzmem, zakres dydaktyzmu w literaturze oraz sposoby rozumienia (jako cel, środek oraz funkcja)⁴⁶. Zaproponowany przez badacza trop daje się konkretyzować jako wykładnik dialogowości – postawy aksjologicznej w sferze projektowanych zachowań odbiorcy. W poznawaniu przez doświadczenie kategoria oddziaływania nabiera innego znaczenia, a na pewno – ukonkretnienia, ponieważ zyskuje ono jakąś „miarę”. Oddziaływanie jest działaniem transgresyjnym, budowanym na pozytywnych emocjach autopatycznych (dotyczących własnej osoby, wywoływanych i przeżywanych poza związkami podmiotowymi z własnym otoczeniem). Daje się organizować, obserwować i wartościować. Warto tej kwestii poświęcić nieco uwagi.

W nowoczesnych badaniach rozumienie przedmiotu nauki o literaturze zmieniło się pod wpływem literackiej antropologii. W konsekwencji zwrotu antropologiczno-kulturowego poszerza się problematyka sposobów istnienia tekstowego świata (chodzi m.in. o zmianę funkcji poznawczych literatury czy marginalizację specyfiki *stricte* literackiej⁴⁷). Literatura jest przede wszystkim „sztuką artykulacji ludzkiego doświadczenia, w całej jego różnorodności i specyfice, a zwłaszcza w tej jego części, do której nie mamy dostępu na innej drodze poznania”⁴⁸. Wymaga praktyk lekturowych, wykraczających poza „czysto” literacki język dyskursu; w ich rezultacie nie ustala się zewnętrznych i zobiektywizowanych sensów dzieła, ale sensy indywidualne, spersonalizowane, odpowiadające ludzkim potrzebom⁴⁹. Ryszard Nycz wyodrębnia trzy charakterystyczne tradycje myślenia o zadaniach poetyki: 1) praca nad tekstem (badania tekstu jako przedmiotu artystycznego, aby odkryć reguły jego wewnętrznej organizacji); 2) praca z tekstem (jako Innym; partnerem w dyskusji; „udostępnia się naszemu rozumieniu, poddaje interpretacji i przedstawieniu (reprezentacji) to, co po ‘tamtej stronie’ w pewnej mierze już dane, wypracowane, i w dziele jedynie zdeponowane: duchowy świat autora i dziejowy sens dzieła”); 3) praca tekstem, w której sytuuje się poetyka doświadczenia⁵⁰. Utwór

⁴⁶ E. Czaplejewicz, *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 164–201.

⁴⁷ Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012 (rozdział *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*).

⁴⁸ Tamże, s. 30.

⁴⁹ R. Nycz sugeruje, aby prymat sfery poznawczej w badaniach literatury i języka (przy jednoczesnym odejściu od dominacji funkcji komunikatywnych) określać zwrotem – poznawczym. Tamże, s. 128.

⁵⁰ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 11.

w ostatnim wariancie nie jest obiektem czy partnerem. Jego rolę badacz określa jako przewodnika torującego drogę, „rodzaj bedekera po nowo odkrytych drogach i bezdrożach doświadczenia”⁵¹. Tekst jest tu zarazem dziełem sztuki słowa, tekstem kultury oraz retoryczną formą organizacji i artykulacji doświadczenia. Te trzy krzyżujące i pełnoprawne typy dyskursu (artystyczny, kulturowy i doświadczeniowy) dziś określałyby względną odrębność wiedzy o literaturze⁵². Zdjęłyby też z nauczycieli obawy o praktyki dychotomizujące lekturę (teoria literatury w służbie autorskich intencji czy jedynie słusznych sensów). Przede wszystkim ośmieliłyby do skupiania uwagi na działaniu tekstu (i tekstem), w którym zderza się podmiotowość czytającego z podmiotowością innego w utworze.

Czytelnicza atrakcyjność sposobów uobecniania literackiego doświadczenia warunkuje formacyjną odpowiedź na tekst, przez którą odbiorca uczy się wrażliwości etycznej, rozumienia, co czują i jak myślą inni, a w konsekwencji zmienia lub modyfikuje swoje myślenie. Taką lekturę budują umiejętności zmysłowego wczuwania się i wmyślenia w świat przedstawiony. Wymaga więc, co oczywiste, stałego poszerzania uczniowskiej leksyki w zakresie oddziaływania zmysłowego (doznań cielesnych, odczuć) do opisu reakcji na tekstowe bodźce. Tym samym ważne musi być dostosowywanie lektur z figurami podmiotowego doświadczenia zmysłowo-mentalnego do etapu psychofizycznego rozwoju odbiorcy. Im mniejszy dystans dzieli sytuację percepcyjną narratora i bohatera dzieła, tym większa może być wartość doświadczeń wyobrażonych sterujących procesami rozumienia. Doświadczenia te mają bowiem strukturę hierarchiczną; powstają z ciągłości i regularności doznań. „Na podstawie zapamiętanych doświadczeń sensualnych nasze zmysły odbierają także bodźce pochodzące z percepcji wyobrażonej. Nasz umysł kreując lub odtwarzając fikcyjny świat, stymuluje (i symuluje!) także działania zmysłów”⁵³. W obserwacji utekstowien doświadczenia, zwłaszcza modelowości strategii wchodzenia przez narratora „w skórę” bohatera (fokalizacji zmysłowej), istotne metodycznie jest uwzględnianie zróżnicowanych technik narratorskich (aby, pozwalając na identyfikację z bohaterem, miały zarazem interakcyjną siłę „bliskiego spotkania”)⁵⁴.

Zagadnienie miejsca wiedzy teoretycznoliterackiej w szkole wymaga poszerzenia rozważań o inne metodologie, np. o studia kulturowe i feministyczne czy proponowane ostatnio podejścia badawcze, luźniej związane z teoriami oraz metodologiami, utrwalonymi w dyscyplinach akademickich. Na dydaktyczne prze-myślenia czekają np. literaturoznawcze praktyki interpretacyjne, jak biopoetyka i biokrytyka, oparte na posthumanizmie – poglądzie, że „człowiek istnieje zawsze w jakimś środowisku, w którym on sam jest przeniknięty i otoczony innymi istnieniami. Humanizm szukał fundamentu człowieczeństwa w rozumności; posthumanizm dostrzega świadomość w układach zbiorowych, powstających między

⁵¹ Tamże, s. 12.

⁵² Tamże, s. 32.

⁵³ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2007, s. 63.

⁵⁴ Szerzej na ten temat zob. Z. Budrewicz, *Odbiorca szkolnej lektury jako podmiot doświadczenia*, [w:] *Doświadczenie lektury. Między krytyką...*, s. 63–73.

człowiekiem a jego otoczeniem”⁵⁵. Ten nurt lektur poszerzałby antropopoznawczą funkcję wiedzy o literaturze o pytania, jak wytwarza się istnienie (np. w *Solaris* Lema, powieściach Tokarczuk⁵⁶). Studium Czaplińskiego wskazuje wiele tropów konkretyzowania biopoetyki, wynikających z nieautonomiczności (niepełnej autonomiczności?) człowieka. Jej konsekwencją są zmiany ludzkiej tożsamości, mogące zapowiadać narodziny postczłowieka. Postczłowiek nie istnieje sam i nie istnieje samodzielnie; „jest częścią (zwierzęco-maszynowo-ludzkich) kolektywów ontologicznych, dzięki którym i w których funkcjonuje”⁵⁷. Czy takie obszary aksjologii mogłyby się odzwierciedlać w uczniowskim myśleniu o kondycji współczesnego człowieka? Z pewnością tak, jeśli do tych cech dołączy się punkt widzenia nauki o literaturze najważniejszy – możliwości wypowiedzania swojej zakłóconej tożsamości. „Wyczytywanie owej mowy jest sensem – zdaniem Czaplińskiego – refleksji nad biopoetyką”⁵⁸. Dla szkolnej lektury otwiera ona szersze pola, zwyczajowo rezerwowane dla literatury i kultury *science fiction*.

Podkreślmy na koniec tej części rozważań, że sfunkcjonalizowanie wiedzy teoretycznoliterackiej wiąże się z konsekwentnym poszerzaniem rozumienia świata, w którym żyją uczniowie. Dlatego tak ważny jest dobór tekstów lekturowych, odpowiadający realnym kompetencjom kulturowym współczesnych nastolatków i uwzględniający uczniowskie „otoczenie kulturowe”. Takie praktyki pokazuje w sposób możliwie szeroki projekt zawarty w serii podręczników *To lubię!* Z.A. Kłakówny i zespołu, opracowany dla każdego etapu edukacji.

Antropopoznawcza funkcja teorii literatury w *To lubię!*

Miejsce poetyki w programie *To lubię!* wyznaczają trzy jego właściwości: 1) nauczanie czynnościowe (celowo zorganizowane działania uczniowskie, uświadamiające specyfikę zjawisk literackich na materiale artystycznym i tekstach uczniów); 2) nauczanie całościowe (możliwie najpełniejsza i najwszechstronniejsza obserwacja lektury przez uczniów); 3) nauczanie systematyczne, z elementami systematyzacji (opartych na spiralnym układzie treści). Jakie jest miejsce uczniowskiej wiedzy o dziele literackim w projektowanym kształceniu literackim? Odpowiedzi na to pytanie dostarcza wgląd w całą serię podręczników do języka polskiego. Kształcenie ma tu charakter wychowujący; wspiera zmiany rozwojowe uczniów, służąc zdobywaniu wiedzy o sobie i świecie, kompetencji językowej i kulturowej oraz humanistycznej formacji. Seria podręcznikowa obejmuje cały proces kształcenia (od klasy

⁵⁵ P. Czapliński, *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 67.

⁵⁶ Z tego punktu widzenia powieść O. Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* omawia P. Czapliński, *Literatura...*, s. 81–82.

⁵⁷ P. Czapliński, *Literatura...*, s. 87. Autor wyodrębnia poza nieautonomicznością jeszcze jeden aspekt tożsamości postludzkiej – niejednorodność. „Człowiek to nietogowa konstelacja możliwości – to pofałdowane ciało, do którego można wprowadzać i przyłączać kolejne (organiczne, metalowe, plastikowe, elektroniczne) suplementy” (s. 88).

⁵⁸ Tamże, s. 93.

IV szkoły podstawowej po maturalną). Została oparta na czytelnych i dobrze opisanych założeniach teoretycznych⁵⁹, znajomości ucznia i świata, w którym on żyje, oraz szerokiego kontekstu kulturowego, w jakim funkcjonuje szkoła.

Proponowany w *To lubię!* antropocentryczno-kulturowy model edukacji literackiej uwzględnia szerokie rozumienie antropocentryzmu. Po pierwsze, ustala on podstawowy przedmiot poznania i wyznacza porządek celów szkolnego kształcenia humanistycznego. Przedmiotem poznania w prezentowanej koncepcji czyni się „nie tyle literaturę, język czy szerzej kulturę dla zdobycia wiedzy o nich samych, co człowieka, który kulturę tworzy i poprzez nią właśnie daje się poznawać” (Kłakówna, s. 51). Po drugie, antropocentryzm domaga się respektowania podmiotowości nauczycieli i uczniów. Proces dochodzenia wychowanków do (samo)wiedzy kładzie nacisk na ich samodzielność, a jego organizacja jest w znacznej części domeną wolności, profesjonalizmu i odpowiedzialności polonisty. Rozstrzygnięcia takie uzasadnia ponadto znajomość mechanizmów uczenia się czy stan współczesnej kultury.

Poznawczo-aksjologiczna perspektywa w kształceniu literackim proponowanym w *To lubię!* nie eliminuje z pola widzenia potrzeby teorii literatury, jednak na żadnym z etapów kształcenia (podstawowego, gimnazjalnego, licealnego) kumulowanie wiedzy o literaturze nie stanowi prymarnego celu. Teoria literatury pełni tu ważną, ale służebną rolę. Jest rezerwuarem swoistych i niezbędnych procedur oraz narzędzi, uruchamianych przez uczniów stopniowo, w coraz szerszym zakresie (ale bezwzględnie liczącym się z możliwościami wychowanków) i z coraz większą świadomością w odpowiednio organizowanej analizie i interpretacji tekstów. Zdobywanie wiedzy o człowieku poprzez kontakt z kulturą, czyli realizacja najważniejszego celu edukacji humanistycznej w szkole, wymaga bowiem zawsze „solidnej analizy tekstów literackich i innych tekstów kultury oraz opanowania odpowiedniego do tych celów języka” (Kłakówna, s. 51). W stosunku do oferty strukturalno-semiotycznej koncepcja *To lubię!* modyfikuje zasadniczo sposób wyznaczania pierwszoplanowych i drugoplanowych celów tej edukacji. Najważniejszym celem kształcenia literackiego w szkole ogólnokształcącej jest bowiem „rozpoznawanie własnego człowieczeństwa w wytworach kultury stanowiących o jakości, sensie i treści kondycji ludzkiej – w wymiarze indywidualnym i uniwersalnym”⁶⁰. Owemu „rozpoznawaniu własnego człowieczeństwa” ma sprzyjać coraz lepsze rozumienie swoistości i doświadczanie wartości źródeł humanistycznej mądrości, jakimi są literatura piękna i sztuka. Taka teleologia kształcenia literacko-kulturowego znajduje mocne uzasadnienie już w samym charakterze *płynnej nowoczesności*, a zwłaszcza

⁵⁹ Model edukacji kulturowo-literackiej i językowej w *To lubię!* jest przedmiotem wielu opracowań, m.in. Z.A. Kłakówny, *Przymus i wolność...*; M. Jędrzychowskiej, *Najpierw człowiek. Szkolna edukacja kulturowo-literacka a problem kształcenia dydaktycznego polonistów*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1998; B. Dyduch, *Między słowem a obrazem. Dylematy współczesnego polonisty*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007. Ponieważ źródła, założenia i charakter kształcenia literackiego wg *To lubię!* najobszerniej przedstawia książka Z.A. Kłakówny, na niej przede wszystkim opieramy ich prezentację. Przywołania oznaczamy w dalszej części wywodu numerem strony/stron.

⁶⁰ J. Waligóra, *Co to znaczy „czytać w kontekście”? Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza «Z domu mego» w pierwszej licealnej, „Nowa Polszczyzna” 2002, nr 5, s. 37.*

w determinujących dziś zasadniczo ludzką kondycję zjawiskach globalizacji i konsumeryzmu. Stawiają one przed szkolną edukacją humanistyczną nowe i trudne zadania. Najważniejszymi wśród nich wydają się być rozwijanie „uczniowskiej umiejętności interpretacji świata i świadomości tego, kim się jest jako człowiek”⁶¹.

Wybór i układ materiału lekturowego w antologiach dla kolejnych klas uprzytamniają, że „człowiek nie żyje poza kulturą, jest wpisany w czas i przestrzeń, ma własną historię, jest też wpisany w Historię i naturę oraz w relacje z innymi”, a także to, że podstawową dla niego kwestią są „samopoznanie i rozpoznanie (...), w jakiej mierze naszą tożsamość kształtują najbliższe środowisko, dom, polskość, relacja wobec Aten, Jerozolimy i Rzymu, człowieczeństwo, co zależy od nas samych, w co jesteśmy uwikłani”⁶². Problematykę tę odbijają tytuły podręcznikowych sekwencji tematycznych oraz rozdziałów w książkach ucznia dla poszczególnych klas, począwszy od klasy czwartej szkoły podstawowej. Koncentrują one uwagę w pierwszej kolejności i najmocniej na egzystencjalnych problemach człowieka (np. w klasie czwartej: *W domu najlepiej! W domu najlepiej? W domu najlepiej...; Ludzie i Ziemia; Czas, który należy do Ciebie*; w klasie piątej – *Było tak ... Tak było? czy Cały świat na głowie*; w szóstej: *A droga wiedzie wpród i w przód...; Tam, gdzie moja Itaka*). Jednak zarówno w obrębie niektórych z nich, jak i w osobnych sekwencjach tematycznych uwzględnia się sposoby artystycznej artykulacji, w której wyraża się rozpoznawana przez różne teksty człowiecza kondycja (np. cały rozdział w klasie piątej *Prawda światów zmyślonych*, w innym rozdziale sekwencja *Siła wyobraźni*, w klasie szóstej rozdziały: *Kiedy codzienność staje się światem przedstawionym; Zmyślenie na służbie u prawdy* czy cały rozdział nastawiony na rozpoznawanie różnych konwencji literatury przygodowej *Wyobraźnia na przetartych szlakach*). Podobne zasady rządzą kompozycją i ofertą lekturową podręczników na wyższym etapie szkolnego kształcenia. Książki ucznia skonstruowane są bowiem tak, „by – odpowiadając zainteresowaniom dzieci i młodzieży oraz ich «zaangażowaniu w istnienie» – równocześnie służyły kształtowaniu pojęcia fikcji artystycznej, elementarnych tajników intertekstualnych relacji, roli sztuki w objaśnianiu świata, symbolicznych znaczeń wielkich kulturowych figur” (s. 193). W układzie podręcznikowych zagadnień teoretycznoliterackich daje się zaś zauważyć funkcjonalne ich traktowanie.

Dokonane w *To lubię!* przewartościowanie celów kształcenia w stosunku do koncepcji B. Chrzęstowskiej wynika więc nie z podważania słuszności tezy o konieczności systematycznego i starannego budowania świadomości literackiej uczniów, ale z przyjęcia różnych podstaw teoretycznych w organizowaniu myślenia o edukacji humanistycznej. W *To lubię!* źródłem inspirującym i zasilającym to myślenie stała się hermeneutyka, uzupełniana przez strukturalizm i semiotykę. Eksponuje ona ważne z perspektywy współczesnych potrzeb edukacji humanistycznej „problemy rozumienia, dociekania sensu tekstów i kulturowych symboli tak, jak to sugerują Gadamer i Ricœur, (...) pozwala respektować podmiotowe standardy w procesie organizowania lektury szkolnej” (s. 182), a także kładzie nacisk na

⁶¹ Z.A. Kłakówna, *Po pierwsze kulturowa edukacja humanistyczna*, „Polonistyka” 2010, nr 2, s. 10.

⁶² Tamże.

poszerzenie uczniowskiego samorozumienia⁶³. Natomiast strukturalizm wspólnie z semiotyką dostarczają uczniom instrumentarium, które służy analizom uprawomocniającym interpretacje czytanych tekstów.

W interpretacji tekstu analiza strukturalna i semiologiczna⁶⁴ pojawia się najczęściej po prezentacji pierwszego, intuicyjnego uchwycenia sensu dzieła przez uczniów. „Stosowana” jest, głównie w starszych klasach, do uprawomocnienia (pozytywnej bądź negatywnej weryfikacji) takiego odczytania tekstu oraz do wzbogacania go w zakresie, który określają możliwości i potrzeby konkretnego zespołu uczniowskiego. Można za Ricoeurem powiedzieć, że analiza strukturalno-semiologiczna pośredniczy tu między interpretacją naiwną i krytyczną⁶⁵. Ponieważ interpretacja naiwna opiera się na uczniowskim doświadczeniu życiowym i lekturowym oraz zdobytych wcześniej wiedzy i umiejętnościach interpretacyjnych, konfrontacja jej z efektami strukturalno-semiologicznych dociekań poszerza zarówno uczniowską samowiedzę, jak i wiedzę o kulturze oraz jej znakach. Dla opisanego efektu działań dydaktycznych używa się więc Gadamerowskiego terminu „fuzja horyzontów”.

Uczeń, według prezentowanej tu koncepcji, jest podmiotem dążącym do poznania i określenia własnej tożsamości. Języka i „materiału poznawczego” dostarczają mu na lekcjach języka polskiego rozmaite wytwory kultury. Wśród nich pierwszoplanowe miejsce zajmują wysokoartystyczne dzieła literackie, które się oswaja, interpretuje, przyswaja z całą polonistyczną rzetelnością, na jaką pozwalają rozmaite uwarunkowania edukacyjne. Tak dochodzi do swoistej, mówiąc językiem Gadamera, „fuzji horyzontów” – prywatna egzystencja spotyka się ze sferą znaków i wytworów kultury⁶⁶.

Wybór, układ, kontekstowe ujęcia (intertekstualność) materiału lekturowego w podręcznikach ucznia oraz sposób projektowania sytuacji odbioru tekstów kultury w sugestiach metodycznych (książka nauczyciela), a także poetyka są więc w *To lubię!* zorientowane na poszerzenie uczniowskiej wiedzy o świecie, innych ludziach i sobie oraz na kształtowanie świadomości, że przyswajanie znaków, dzieł sztuki, kultury ułatwia samopoznanie. Omawiana koncepcja stwarza tym samym warunki do eksponowania i ciągłego porównywania znaczeń z zakresu podstawowej kulturowej symboliki, budowania w uczniowskiej świadomości osobistej encyklopedii semiotycznej pojmowanej jako repertuar znaczeń związanych z różnymi znakami kultury.

Takie rozstrzygnięcia odzwierciedlają opisane wcześniej teleologiczne przewartościowania i decydują m.in. o wyborze lektury do podręcznikowych antologii. Nie dokonuje się go tu „ze względu na walory tekstu w procesie kształtowania pojęć z zakresu instrumentarium analitycznego (...), lecz ze względu na podejmowane problemy egzystencjalne oraz ze względu na kontekst osobistych potrzeb

⁶³ Według P. Ricoeura „wszelkie rozumienie zmierza do poszerzenia samorozumienia”, tenże, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 120.

⁶⁴ Por. B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2000, s. 28 i nast.

⁶⁵ Por. P. Ricoeur, *Język, tekst...*, s. 178.

⁶⁶ J. Waligóra, *Co to znaczy „czytać w kontekście”?...*, s. 37–38.

uczniów (w tym, na przykład, także potrzeb ludycznych czy estetycznych)” (s. 183). Pierwszoplanowe w koncepcji strukturalno-semiotycznej ciągu działań, sprzyjających kształtowaniu określonego pojęcia teoretycznoliterackiego, rozwijaniu kompetencji analityczno-interpretacyjnych uczniów i odkrywaniu swoistości literatury, są tu respektowane zgodnie z zasadami: systemowości i stopniowania trudności. Bowiem, jak zauważa Z.A. Kłakówna, „pilnowanie następstwa szczegółowych obserwacji i ćwiczonych umiejętności musi wiązać się (...) z obserwacją ich narastania u konkretnych uczniów, konkretne ćwiczenia muszą wynikać z konkretnych sytuacji lekcyjnych” (s. 135). Takie rozwiązanie łączy dwie, wydawałoby się przeciwstawne, cechy uczenia teorii literatury – uczenie systematyczne (systemowe) z okazjonalnym / okolicznościowym, zdecydowanie odrzucanym w koncepcji B. Chrzęstowskiej⁶⁷. Przy czym „okazjonalne” wiąże się tu z nauczycielską kompetencją diagnozowania stanu gotowości uczniów do wykonania określonych zadań i przyjęcia określonej wiedzy („chwytanie okazji”), „pozwala w naturalny sposób wprowadzać uczniów w kompetentne sposoby nazywania obserwowanych zjawisk” (Kłakówna, s. 195).

Ze względu na dominującą w *To lubię!* egzystencjalno-aksjologiczną perspektywę kształcenia humanistycznego kładzie się nacisk na pojęcia ogólne. Najważniejsze są wśród nich: mit, metafora, symbol oraz obraz. Ich rozumienia nie sprowadza się jednak do poziomu typowych podręcznikowych definicji.

Mity, symbole, a także metafory o randze syntetyzujących kulturowych „figur” oraz obrazy o nacechowaniu archetypicznym „wywołują” ludzkie sprawy warte rozważenia, podpowiadają, co wziąć na warsztat, dają świadectwo ludzkich niepokojów, co do których nie ma wyczerpujących, jedynie słusznych rozwiązań i które każdy powinien kiedyś sam dla siebie próbować rozwiązywać, bo to go buduje jako człowieka (Kłakówna, s. 63).

Problematyka egzystencjalna, ustalana przez te i tak rozumiane pojęcia, podobnie jak jej dominująca pozycja wśród podejmowanych na lekcjach języka polskiego zagadnień, odbija się w książkach ucznia. Eksponują to znów tytuły podręcznikowych sekwencji i rozdziałów. Są one obliczone na zainteresowanie uczniów obecnymi w antologii tekstami, prowokują do namysłu nad problemami egzystencjalnymi, ważnymi dla każdego, w każdym czasie, pod każdą szerokością geograficzną i w każdej kulturze. Uniwersalność proponowanych w *To lubię!* problemów przerzuca mosty między odległą w czasie literaturą a współczesnością ucznia, ożywia nierzadko „martwą” dla uczniów tradycję, bo oglądana jest ona z perspektywy aktualnych i rzeczywistych uczniowskich problemów, głównie tożsamościowych. „Oznacza możliwość poszukiwania tego, co w ludzkim losie wspólne wszystkim, docieranie do tego, co stanowi wyznaczniki *conditio humana*” (s. 63).

* * *

⁶⁷ Por. B. Chrzęstowska, *Lektura i poetyka*, s. 156; zob. też polemikę na temat okazjonalności w uczeniu teorii literatury tejże: *Mała czy wielka metafora?*, „Nowa Poliszczyna” 1997, nr 2, s. 25–30; Z.A. Kłakówna, *Poetyka stosowana w «To lubię!»*, tamże, s. 32–45.

Teoria literatury wraz z utratą uprzywilejowanej pozycji w nauce o literaturze ustępowała pola innym dyscyplinom, jak pragmatyka, interpretacja, historia literatury czy estetyka⁶⁸. Zaczęła ją tracić również w edukacji polonistycznej. Współczesny dyskurs na jej temat pokazuje złożoność problemu (którą tutaj ledwie naszkicowaliśmy), ale go nie rozwiązuje; nie daje, bo dać nie może, wiedzy pewnej, jeśli od dydaktyki oczekiwaliśmy wskazywania „prawdy interpretacyjnej” dzieła i uzasadniania uniwersalnego porządku praktyk analityczno-interpretacyjnych. Znaczenie dzieła, jak podkreślał autor *Tekstowego świata*, „nie jest obiektywnie dane; bowiem ani nie jest niezależną właściwością, ani też nie daje się ustalić wewnątrz zamkniętego systemu, lecz zależy od kontekstu – z natury swej zmiennego i otwartego”⁶⁹. Dyskurs w dydaktyce uzmysławia natomiast konieczność przyjmowania postawy kompromisowej wobec podważania przez poststrukturalistów autorytetu i uprzywilejowania pozycji wiedzy z teorii literatury. Szkolni poloniści muszą godzić spojrzenia dychotomiczne: widzieć w teorii literatury pewien konieczny podstawowy poziom wiedzy o rzeczywistości literackiej, który tworzy trwale uporządkowany fundament do indywidualnych odczytań sensów dzieła, ale jednocześnie szukać sposobów, aby łączyły się one z głównie przeżyciami estetycznymi. Mówiąc inaczej, chodzi o to, aby był to proces prawdziwie transakcyjny⁷⁰.

Chociaż przedstawione w artykule poglądy dydaktyków na miejsce teorii literatury w rozwijaniu kompetencji czytelniczych różnią się kwestiami szczegółowymi, łączy je przekonanie, że wiedza o literaturze stanowi niezbędny aparat „lekturowej przemocy”. Jak łagodzić tę przemoc i jednocześnie doceniać „organizowanie” warunków do tego, aby odkrywaniu znaczeń/istotności dzieł towarzyszyły pozytywne przeżycia? Szukanie odpowiedzi na to pytanie jest tym trudniejsze, że nieustająco trzeba pamiętać o pokusach „lekkości bytu” współczesnego świata, powierzchnowości przeżyć, obojętności emocjonalnej czy chłodnej kalkulacji⁷¹. Stałą troską polonisty musi być wyważenie odpowiednich proporcji tej wiedzy oraz sposobów jej stosowania w aktywnej lekturze ucznia. „Pojęcia i terminy przestają być narzędziami – przestrzegają autorzy koncepcji *To lubię!* – a stają się celem samym w sobie. Zamiast o uprawianej roli, mówi się o motywie służącej do jej uprawiania”⁷². Archaiczne narzędzia nie poszerzą rozumienia przez uczniów ani świata, w którym żyją, ani samych siebie.

⁶⁸ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 9–22.

⁶⁹ Tamże, s. 14.

⁷⁰ Proces transakcyjny zaczyna się od rozumienia, aktualizacji dotychczas zdobytego poznania i jednocześnie stanowi warunek nawiązania z dziełem kontaktu emocjonalnego. „Od tego momentu rozwija się jako łańcuch kolejnych ogniw przeżycia i rozumienia o coraz wyższej jakości”. Z. Uryga, *Odbiór liryki w klasach maturalnych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1982, s. 57.

⁷¹ Zob. K. Haremska, *Po pierwsze, przeżyć. Studia z filozofii liberalizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011, s. 147 i nast.

⁷² B. Dyduch, M. Jędrzychowska, Z.A. Kłakówna, H. Mrazek, I. Steczko, *Jak uczyć odbioru tekstów literackich?*, [w:] *Metodyka literatury*. T. 1, wybór J. Pacheka i in., Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2001, s. 285.

**Between the sense of work and students' reading concretisation.
The significance of theory of literature in school education of literature
(the outline of problem)**

Abstract

The article depicts a synthesis of views on the role and significance of theory of literature in school practice of reading from the interwar period to contemporary times. It consists of three parts. In the first one the authors discuss the view of S. Skwarczyńska who sees theory of literature as fundamental in developing the analytical and interpretative skills of high school students. A reflection of textual reality in reader's consciousness depends on the sense of literary work and its concretisation (or individuality, which is independent from reader's perception). This view (and other scholars' beliefs) did not solve more difficult issues, such as how to combine the analysis of the work structure with the involvement of student's emotions. In later stages of the development of didactics of literature, the rift between the methods of text interpretation and theory of cognition, the aim of which is an aesthetic experience, did not offer satisfying methodological solutions.

In the second part of the article the authors discuss a variety of methods serving to "improve" / modify the structural concept (of B. Chrzastowska), retaining its most significant elements: systematisation and organisation of students' literary experience. These activities were inspired by new trends in the development of humanities thought (hermeneutics, cultural theory of literature, anthropology, poetics of experience). They recognize the primacy of reading over poetics, and interpretation over theory of literature which is given an important, anthropo-cognitive role. One of such proposals, which was fully used in *I like it!*, the series of course books (of Z.A. Kłakówna and others) designed for all levels of school Polish language and literature education, was discussed in the third part of the article.

The place of theory of literature in the system of science of literature was changed over many years; as a result, its role in school education decreased. Contemporary didactic discourse demonstrates the complexity of the problem but it does not solve it unambiguously. It does not offer a "readymade" knowledge on the universal order of analytical and interpretation practices, but it obligates Polish philology teachers to be creative and to search for best solutions for their students. As such, it requires a professional philological preparation during the time of studies.

Key words: theory of literature, structuralism, poetics of reception, hermeneutics, poetics of experience, post-humanism

Zofia Budrewicz – prof. dr hab., autorka prac z dydaktyki lektury, o roli pisarzy dla dzieci i młodzieży w dawnej i współczesnej edukacji humanistycznej, kulturze polonistyki regionalnej, kulturze współczesnej w edukacji polonistycznej. Opublikowała m.in. *Kształcenie literackie w szkołach zawodowych w Polsce – 1918–1939*, *Czytanka literacka w gimnazjum. Geniza, struktura, funkcje, Lekcje polskiego krajobrazu. Międzywojenna proza podróżnicza dla młodzieży*.

Maria Sienko – dr, autorka monografii: *Polonistyka szkolna w gorsecie ideologii. Dyskusje wokół wychowania literackiego w latach 1944–1989* (2002) i wielu artykułów z zakresu dydaktyki i metodyki nauczania języka polskiego; współredaktorka czasopisma „*Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae Pertinentia*”, a także serii wydawniczych: „*Region – Edukacja – Kultura*” oraz „*Wielcy Polacy w kulturze i edukacji*”.

Maciej Gorczyński

Uniwersytet Wrocławski

Kanon szkolny i akademicki

Graeca sunt, non leguntur

Pojęcie kanonu i kanoniczności wywodzi się z listów św. Pawła, które zawierają szereg szczegółowych wyjaśnień i reguł dotyczących zachowania, interpretacji, moralności, przebiegu nabożeństw oraz rozumienia doktryny. Na początku IV wieku „greckie słowo *kanon*, oznaczające pierwotnie prosty pręt, a następnie pręt pomiarowy, wreszcie zaś regułę czy normę, zaczął przybierać znaczenie techniczne i oznaczać prawo uchwalone bądź przez synod, bądź sobór ekumeniczny, bądź przez poszczególnych biskupów”¹.

Pojęcie kanonu jest dwojako powiązane historycznie ze średniowiecznym prawodawstwem i prawoznawstwem. Najpierw poprzez naczelną rolę prawa kanonicznego, które w systematyczny sposób miało wyjaśniać wszelkie *questiones* dotyczące moralnego postępowania. Po drugie – co stanowiło jedno z istotniejszych *questiones* szczegółowych – wyjaśniało, co należy i można czytać, a czego nie można. Księża zatem – o tę klasę wykształconą chodzi przede wszystkim – nie powinni czytać w ogóle pism pogańskich, natomiast pisma heretyckie mogą czytać, pod warunkiem że głównym powodem jest potrzeba zabezpieczenia się przed podobieństwem do treści wyrażanych przez heretyków. Natomiast „czytanie dla samej przyjemności – stwierdza Gracjan – zdaje się zakazane”². Czytanie tekstów akceptowanych przynosi więc naukę o niebudzącym wątpliwości statusie. Przynosi też przyjemność, bo przecież średniowiecznym odbiorcom nie chodzi o indywidualne odczucie przyjemności w czasie lektury, ale o konieczną przyjemność i satysfakcję płynące z poznawania

¹ H.J. Berman, *Prawo i rewolucja. Kształtowanie się zachodniej tradycji prawnej*, przeł. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 249; zasadnicze informacje z historii pojęcia gromadzi również artykuł Henryka Markiewicza *O kanonach literatury* (z tomu: *Jeszcze dopowiedzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008). „Słowa *kanon* zaczęto używać również dla oznaczenia autentycznej, to jest kanonicznej listy ksiąg składających się na Pismo Święte oraz osób prawnie uznanych za święte, to jest kanonizowanych. Wreszcie, oznacza ono również kanoników – członków katedralnej kapituły uprawnionych przez miejscowego biskupa do duszpasterstwa” (Berman, loc. cit.).

² Berman nie lokalizuje dokładnie cytatu z *Concordia discordantium canonum* Gracjana z 1140 roku (Berman, *Prawo i rewolucja...*, s. 180).

prawdy. Teksty niekanoniczne opierają się na kłamstwie, a przyjemność ich poznawania może mieć wyłącznie zdrożny charakter.

W dzisiejszej świadomości potocznej kanon funkcjonuje albo w politycznej próżni albo jest wytwarzany przez rzeczywistość polityczną, czyli jest tworem arbitralnym oraz ideologicznym³. Wyjaśnienia odwołujące się do pierwszego lub drugiego aspektu są podobnie nieproduktywne, tzn. albo zakładają, że kanon jest efektem szkolnej inercji, albo że jest skutkiem politycznej arbitralności. W obu wypadkach łatwo o wniosek, że kanon nie powinien istnieć lub powinien być wymieniony na jakiś inny. Przedmiotowa dyskusja powinna raczej opierać się na założeniu mówiącym, iż w kanonie literackim reprezentowany jest większy zbiór dzieł, a kanon jest wyborem dostosowanym do rzeczywistych możliwości procesów edukacyjnych oraz wiedzy o przeszłości. Mniejszy zbiór to kanon szkolny, większy to kanon profesjonalny, kształtowany i wykorzystywany przez polonistykę akademicką⁴. Nie znaczy to, że między pierwszym a drugim szeregiem przejście jest nieproblematyczne, przeciwnie wszystkie kanoniczne kontrowersje tutaj mają swoje źródło⁵. Pytanie, czy strukturę kanonu można ująć teoretycznie, bez popadania w historyczne dyskusje i wątpliwości?

W prostym modelu można przyjąć, że kanon to zbiór rozmieszczonych w czasie i przestrzeni punktów. W ujęciu teoretycznym niewielkie – zwłaszcza dla kanonu akademickiego – znaczenie mają poszczególne książki wyznaczające te punkty, na pierwszym planie znajdują się reguły ich łączenia i wybierania.

Pierwsza reguła: historyczno-narodowa

Według tej reguły kanonem nazywa się skrócone dzieje i uproszczoną mapę powstawania, ewolucji i trwania tożsamości narodowej. Poszczególne punkty kanonu reprezentują raczej wydarzenia z historii politycznej narodu niż efekty ewolucji estetycznej. Teksty są wtórnie literackie, pierwszorzędnie są zapisami i przekazywanymi narodowej świadomości lub pełnią funkcję informacyjną dla wydarzeń o charakterze politycznym. Pewną trudność klasyfikacyjną może stanowić literatura emigracyjna – jako niedopasowana do kryterium przestrzennego. Skutecznym rozwiązaniem jest zastosowanie kryterium językowego jako nadrzędnego wobec czasu i przestrzeni, ale trzeba powiedzieć, że w tej konstrukcji uzasadnienia poszczególnych przypadków mają charakter nieempiryczny, a co najmniej mętny. Emigracyjność jest zresztą pojęciem sensownym jedynie relatywnie, tzn.

³ Na problem niejasnego autorstwa kanonu zwrócił uwagę Piotr Wilczek, *Kanon tradycji (uniwersalnej) a zadania narodowej historii literatury*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. II, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A.Z. Makowiecki, R. Nycz, Universitas, Kraków 2005, s. 112.

⁴ Barbara Kryda pisze po prostu o „małej historii literatury” (*Przemiany kanonu kulturowego*, [w:] *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005, s. 218).

⁵ Szerokie omówienie typowych i mniej oczywistych problemów z kanonem przynosi praca zbiorowa *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Universitas, Kraków 2005.

w odniesieniu do innych kryteriów nacjonalistycznych, narodowych, etnicznych i państwowych, powstałych i obowiązujących w kulturach dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Podobnie jak pojęcie obiegu emigracyjnego zakwestionowano po roku 1989, kiedy straciło treść empiryczną, tak kryteria narodowe i państwowe w szerokim sensie odchodzą do przeszłości. Do wyobrażenia jest dobrze uzasadniona konstrukcja, w której i *Rękopis znaleziony w Saragossie*, i *Lord Jim*, bez większych problemów stanowią szkolny kanon *per se*, a nie wyróżniony podzbiór (literatura emigracyjna, literatura światowa, itp.). Silnym czynnikiem zmiany jest też współczesne preferowanie indywidualności, a nie grupy, co osłabia wspólnototwórcze oddziaływanie kanonu⁶.

Druga reguła: tożsamościowa

Reguła tożsamościowa jest podobna do ogólnych reguł klasycznej, opartej na retoryce, edukacji i łatwo wspiera oddziaływanie innych reguł, zwłaszcza nacjonalistycznej (o której mowa wyżej). Pojęcie człowieka wykształconego, ogólnie i wszechstronnie, pojawiło się w renesansie, a zdecydowaną historyczną formę zyskało w postaci dziewiętnastowiecznego mieszczanina i dytanta (Pickwick, Bouvard, Pécuchet). W tradycji antycznej – ale i późniejszej, jak pokazuje autobiografia św. Augustyna – ta rola była dokładniej określona, profesjonalizowana: mówca polityczny, preceptor, retor, kaznodzieja..., z czego funkcja retoryczna jest najważniejsza i dla wszystkich wspólna. Opanowanie sztuki retoryki było – oprócz dobrego urodzenia – warunkiem *sine qua non* społecznego awansu, zdobycia stanowiska, pieniędzy i prestiżu. Kto opanował retorykę, stawał się moralnie i politycznie *vir bonus*⁷. Retor miał opanowaną metodę mówienia, wnioskowania, stylizowania i zapamiętywania wypowiedzi. Materiałem mowy, obok bieżących spraw politycznych, były magazyny (pamięciowe) toposów, które, prócz komunałów, zawierały również cytaty, streszczenia, przywołania, parafrazy dzieł literackich. *Loci communes* w przeciwieństwie do *loci propriae causae*⁸ musiały być powszechnie znane, tak by skutecznie tworzyć retoryczne audytorium i zyskiwać konsensus we wspólnocie komunikacyjnej. W *Protagorasie* Sokrates przywołuje z pamięci znane sobie i Protagorasowi fragmenty poetyckie jako właśnie wspólny punkt wyjścia do dalszej

⁶ Interesująco pisze o tym Jerzy Kaniewski, stawiając jednocześnie tezę, iż „[p]aradoksalnie – ratunkiem dla kanonu mogą okazać się tendencje poststrukturalistyczne i nieklasyczne teorie interpretacji, eksponujące rolę podmiotu w poszukiwaniach sensów odczytywanych dzieł” (*Kanon a przestrzeń kulturowa ucznia*, [w:] J. Kaniewski, *Koncepcja egzaminu maturalnego a kształcenie polonistyczne. Konstrukcja tematów i kryteria oceniania prac pisemnych na tzw. nowej maturze*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 306).

⁷ Rzecz omawiana przez wiele podręczników retoryki; zob. np. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

⁸ Toposy specjalne, reprezentujące określoną dyscyplinę, sprawę lub tekst; zob. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 62.

dyskusji⁹. Niezależnie od późniejszej wymiany argumentów, obecność klasyki zyskuje uznanie Protagorasa, czyli spełnia swoją perswazyjną i komunikacyjną funkcję. Możliwość przywołania kanonu świadczy o tożsamości mówiącego, na którą składa się wykształcenie, rola zawodowa, subtelność smaku, dowcip. W tożsamościowej regule kanonu kompetencje intelektualne są tożsame z cnotami moralnymi – podobnie jak w etyce sokratejskiej. Materiał tożsamości jest określany przez epoki historyczne i konteksty edukacyjne; może go stanowić erudycyjna wiedza o tradycji lub obowiązkowa znajomość źródeł charakteru narodowego.

Reguła tożsamościowa urzeczywistnia się w komunikacji: kanon umożliwia i ułatwia celową konwersację lub przygodną grę towarzyską. W mocnej wersji nadaje empiryczną treść wyobrażeniu, że istnieją inni ludzie, którzy czytali to samo, co później funkcjonuje jako dowód na istnienie wspólnoty narodowej¹⁰. Słabą wersją reguły tożsamościowej jest psychologiczne przekonanie o pewnej kompletności i spójności duchowej człowieka, który przeczytał kanon; potocznie: człowiek czytany nie może być zły. Komunałowa hermeneutyka szkoły i dyskursu publicznego mówiąca, że trzeba znać literaturę, aby rozumieć świat, ludzi, siebie jest na poziomie akademickim zastępowana węższą i empirycznie sprawdzalną tezą, iż należy znać teksty kanoniczne, by rozumieć późniejsze teksty, niekoniecznie kanoniczne.

W konserwatywnym modelu edukacji opartym na ideach oświeceniowych cel kanonu jest zbieżny z celem wykształcenia w ogóle, którym jest zmiana natury ludzkiej. Większość nowożytnych teorii edukacji opiera się na przekonaniu, że natura człowieka jest nieracjonalna, zatem zła, i należy ją za pomocą kształcenia poddać kontroli rozumu. Ideały oświeceniowe w zbanalizowanej postaci realizują się pod postacią tzw. celów wychowawczych, które mają być realizowane na lekcjach języka polskiego.

Reguła tożsamościowa jest przedmiotem popularnej krytyki, niekiedy trafnej, ale niejednokrotnie przesadnej, ignorującej pozostałe przesłanki tworzenia i funkcjonowania kanonu. Najczęstsza postać oskarżenia koncentruje się na swobodzie, z jaką finansujący publiczną edukację określają typ pożądanej tożsamości – stosownie do bieżących i partykularnych potrzeb *vir bonus* może oznaczać obywatela, przyszłego pracownika (urzędnika, jak w oświeceniu, lub inżyniera, jak w XXI wieku), podatnika, patriotę, ekologa itd.¹¹

⁹ Platon, *Protagoras*, przeł. wstępem i komentarzem opatrzył L. Regner, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, 339b, s. 52–53.

¹⁰ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Znak-Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1997.

¹¹ O utylitaryzmie oświeceniowej edukacji zob. H. Schnädelbach, *Filozofia w Niemczech 1831–1933*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 44–45. Kanon, a zarazem całe szkolnictwo oskarża się najczęściej o jakiś typ jednostronności, uprzywilejowanie rodzaju wiedzy lub umiejętności (zob. np. *Taka szkoła nie jest nam potrzebna*. Z prof. Ryszardem Kwaśnicą rozmawia Mateusz Tomalik, „Newsweek” 1.09.2015, <http://www.newsweek.pl/polska/co-trzeba-zmienic-w-polskiej-szkole-jak-reformowac-edukacje,artykuly,369693,1.html> [dostęp: 28.02.2018]), niemniej warto też pamiętać, że procesy edukacyjne są niemożliwe bez norm i autorytetów. W tym sensie instytucje edukacyjne – kanon jest jedną z nich – pozostają zawsze niedoskonałe.

Trzecia reguła: teoretycznoliteracka

Dotyczy podziału materiału literackiego przez metajęzykowe koncepcje, modele lub prawa formułowane w ramach teorii procesu literackiego. Jest to zasada jednocześnie najbardziej wpływowa i złożona, łącząca oddziaływanie czynnika konceptualnego, tradycję badań literackich oraz autorytetu uczonych.

W konceptualnej sferze wyboru i organizacji kanonu elementem konstytutywnym jest akceptowalna definicja literatury. Kanon jest w niemałej mierze inercyjny, zatem poszczególne części będą spełniać różne, sprzeczne definicje literackości. Wydaje się, że kanon polski jest określony przez trzy literackie esencje. Pierwsza dotyczy tego, co rzeczywiste, prawdziwe, referencyjne i historyczne, a więc literatury, przy odczytaniu której fikcjonalność, wolność wyobraźni oraz autonomia sztuki mogą być wzięte w nawias, a dominantą tekstu jest funkcja poznawcza. Jak zauważył Janusz Sławiński, konwencja realizmu jest nie tylko ważną historycznie metodą tworzenia powieści, ale również podstawowym, pierwszym punktem odniesienia większości odbiorców potocznych: czymś w rodzaju fenomenologicznego nastawienia naturalnego¹². Przez realizm i funkcje poznawcze uprzywilejowane i uzasadniane są epoki, prądy, konwencje, gatunki i utwory (pozytywizm, literatura wojenna, powieści społeczne, psychologiczne, historyczne, dzienniki, pamiętniki, bruliony, zapisy, wszelkiego rodzaju literatura paktu autobiograficznego oraz teksty kultury uczestnictwa).

Esencją drugą jest estetyczność, której najbardziej wyrazistą formą jest samostanna literackość formalistów i strukturalistów. Z założenia estetyczność dotyczy każdej sfery budowy utworu, ale najczęściej była odnoszona do warstwy językowej. Scjentyzm ujęcia strukturalistycznego dobrze w tym punkcie łączy się z tradycyjną szkołą filologiczną, dla której utwór był zabytkiem języka, materialnie utrwalonym etapem rozwoju języka artystycznego. Kryterium językowe współpracuje z wcześniejszym, tzn. pozwala na uzasadnienie obecności tekstów niefikcjonalnych, zarazem jest poręczne w odniesieniu do epok dawniejszych, dla których pojęcie fikcjonalności jest nieistotne.

Jednocześnie esencja językowa wprowadza do kanonu inne epoki, nurty, style, literaturę eksperymentalną, autotematyczną, skupioną na wyobraźni, a nie świecie historycznym. Co należy odrębnie podkreślić: język zakotwicza w kanonie ogromne zasoby poezji nowoczesnej, nastawionej – jak wskazywał Hugo Friedrich – na językowo opracowany eksperyment, na ciemność i deformację¹³.

Esencją trzecią jest intertekstualność, o której Henryk Markiewicz powiedział, że nie jest całkiem jasne, czy należy ją uznawać za metodę badań literackich, czy raczej istotną własność literatury w ogóle. Zarówno w ujęciu metodologicznym jak i esencjalistycznym skutek dla kanonu jest podobny. Kanon uprzywilejowuje teksty, których trwanie w czasie jest empirycznie przedłużone za sprawą związków z innymi tekstami, przy czym dopuszczalne są tu układy różnego rodzaju: kontynuacja,

¹² J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Universitas, Kraków 1998, s. 99.

¹³ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstępem opatrzyła E. Feliksiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

stylizacja, parafraza, parodia, pastisz itd. Wiedza o tych związkach ma charakter erudycyjny i profesjonalny, na poziomie kanonu szkolnego wzajemne uwikłanie tekstów jest uproszczone. Poprzez intertekstualność teksty kanonu spełniają egzemplaryczną i wzorcową funkcję reprezentowania szerszych zbiorów tekstów czy całych epok. Jest kryterium mocnym, ponieważ jest świadectwem rzeczywistej recepcji, świadectwem, które nie wymaga przywołania ambiwalentnej postaci rzeczywistego czytelnika. Osobliwością intertekstualności jest przemieszczenie tej ambiwalencji na stronę autorytetu: wiedza o literackich związkach i źródłach opiera się na profesjonalnych umiejętnościach i erudycji poszczególnych badaczy.

Sławiński mówi też o pewnym bogactwie sensów potencjalnie zawartych w utworze, które powoduje, że kanoniczny utwór chętnie poddaje się nowym normom lektury i różnym szkołom interpretacyjnym¹⁴. Wydaje się, że chodzi tu również o intertekstualność, jakkolwiek w postaci uogólnionej: dzieło broni swego miejsca w kanonie, jeżeli zachowuje czytelność i „czytalność” w kontekście literatury najnowszej.

Esencjalnie rozumiana intertekstualność daje wyobrażenie historycznego porządkującego metatekstu, ale nie odpowiada wystarczająco na pytanie o kolejność dzieł kanonicznych, rytm – w znaczeniu określonego dystansu między utworami i przynależności epokowej. Właśnie w aspekcie procesu historycznego kanon szkolny i akademicki różnią się najgłębiej¹⁵. Kanon szkolny i akademicki to dwa różne teksty, wytwarzające różne interpretacje, czego nie powinno zacierać

¹⁴ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] tegoż, *Dzieło...*, s. 171.

¹⁵ Różnica między kanonem szkolnym i akademickim została formalnie opisana przez Basila Bernsteina. „Kontekst wtórny: odtwarzanie dyskursu.

Kontekst ten, wraz z jego różnymi poziomami, instytucjami, pozycjami i praktykami, odnosi się do selektywnego odtwarzania dyskursu edukacyjnego. Wyróżniamy tu cztery poziomy: trzeciego stopnia (*tertiary*), drugiego stopnia (*secondary*), pierwszego stopnia (*primary*) i przedszkolny. Na każdym z tych poziomów instytucje mogą mieć charakter do pewnego stopnia wyspecjalizowany. Poziomy te i ich wzajemne stosunki wraz z dowolnym stopniem specjalizacji instytucji nazwiemy wtórnym kontekstem wytwarzania dyskursu. Kontekst ten buduje strukturę pola odtwarzania. Tu możemy stawiać pytania odnoszące się do zasad klasyfikacji i kompozycji rządzących stosunkami w obrębie poziomów i między nimi, a także położeniem kodów i ich modalności. [...]

Między [...] podstawowymi kontekstami i polami przez nie strukturowanymi wyróżnimy trzeci, nadający strukturę polu bądź podzbiorowi pól, których pozycje, podmioty i praktyki związane są z ruchem tekstów i praktyk przebiegającym od pierwotnego kontekstu wytwarzania do wtórnego kontekstu odtwarzania dyskursu. Funkcją wymienionych składników tego pola i jego podzbiorów jest kierowanie obiegiem tekstów między kontekstem pierwotnym i wtórnym. W związku z tym nazwiemy je, wraz z podzbiorami strukturowanymi przez omawiany kontekst – polem rekontekstualizacyjnym. [...]

Kiedy jakiś tekst zostaje przyjęty przez przedstawicieli pola rekontekstualizacyjnego, podlega on zwykle przekształceniu, zanim dokona się jego przemieszczenie. Formą przekształcenia rządzi zasada dekontekstualizacyjna. Proces ten odnosi się do zmian w tekście, jako że tekst ten jest najpierw wyrwany ze swego miejsca, a następnie przemieszczany. W rezultacie przestaje on być tym samym tekstem, gdyż:

- 1) zmienia swe położenie wobec innych tekstów, praktyk i pozycji,
- 2) podlega modyfikacji poprzez selekcję, uproszczenie, kondensację i opracowanie,
- 3) zostaje na nowo umiejscowiony i poddany nowej optyce.

wspólne pochodzenie. Twierdzenie takie uzasadnia powtarzanie się tych samych lektur na różnych poziomach edukacji; oprócz wyjaśnień psychologicznych, mówiących o kompletnie innym odbiorze tekstu w różnym wieku, chodzi przede wszystkim o relacje (intertekstualne), w jakie lektura wchodzi w innym kanonie.

Kanon szkolny oczywiście zawiera się w akademickim, więc są to te same utwory, ale teoretyczna wiedza o procesie historycznym i narracji historycznej jako nadrzędna struktura wyjaśniająca jest w kanonie szkolnym nieobecna. Szkoła używa odmiany retoryki dziejowej, w której każdy tekst jest rewolucyjnie nowy wobec poprzedniego, ale jest to raczej skutek nieobecności procesów historycznych niż świadomie przyjętej teorii dzieła literackiego. Ograniczony wybór z kanonu akademickiego ignoruje teksty, które na wyższym poziomie są podstawą do stwierdzania podobieństw i mechanizmów ewolucyjnych. Periodyzacja jest ważną, ale nie główną zasadą wyjaśniającą oba kanony, jest raczej prostą regułą porządkującą, o czym świadczy zgoda na brak jednolitych kryteriów podziału na epoki. Okresy są wyłaniane zarówno idiogenetycznie, jak i allogenetycznie, daty reprezentują różne szeregi rzeczywistości, twory epigońskie i schyłkowe zajmują w syntezach niewiele miejsca, w przeciwieństwie do prekursorów – niekiedy równie marnej jakości artystycznej – i przyczyn wynikających z historii politycznej. Kanon jest interesująco odporny na teoretyczne koncepcje historiograficzne, które w założeniu powinny zdecydowanie zmieniać jego zawartość, oraz na podejście monometodyczne¹⁶. Jednakże ścisła konsekwencja w tworzeniu kanonu byłaby zapewne wrogiem funkcji kanonu. Kanon stworzony za pomocą wyłącznie metody genetycznej byłby niezrozumiały bez znajomości faktów historycznych, społecznych i psychologicznych, które stanowiłyby podstawę wyboru. Uzasadnieniem kanonu arcydzieł byłby tylko autorytet¹⁷. Kanon strukturalistyczny miałby problem z przedstawieniem idei czasu, który jednak w kanonie płynie i jest podstawową strukturą organizującą. Kanon narodowy, odwołujący się do tego, co rodzime, wrodzone, wolne od wpływów obcych musiałby zrezygnować z estetycznego kryterium wartościowania (lub podporządkować je narodowym). Kanon kulturowy, zarówno w wersji dziewiętnastowiecznej, jak i nowoczesnej, wciela w życie historię antykwaryczną, miałby zatem problem z kryteriami selekcji i hierarchizacji, przypuszczalnie byłby zbiorem zbyt dużym – nawet dla lektury akademickiej. Kanon wspólnoty pamięci jest łatwym przedmiotem manipulacji

Zasada dekontekstualizacyjna rządzi nowym umiejscowieniem tekstu pod względem ideologicznym w procesie jego przemieszczenia na jednym lub wielu poziomach pola odtwarzania. Wchodząc w to pole, tekst podlega dalszemu przekształceniu lub przemieszczaniu, ponieważ zaczyna oddziaływać w procesie pedagogicznym zachodzącym w ramach instytucji należącej do jednego z wyróżnionych poziomów” (B. Bernstein, *Odtwarzanie kultury*, przeł. i wstępem opatrzyli Z. Bokszański, A. Piotrowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 200–202).

¹⁶ Na odporność kanonu na warunki polityczne zwracała uwagę B. Kryda, *Przemiany kanonu...*, s. 219.

¹⁷ Pojęcie arcydzieła nasuwa szereg kłopotów teoretycznych i historycznych, ale nawet jeśli przyjąć, że arcydziełem jest twór, który urzeczywistnia relatywnie dużo norm, jakości, kryteriów i ideałów, to zobaczenie tego wszystkiego jednocześnie pozostanie zadaniem autorytetu; por. E. Basara-Lipiec, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 8, 16 i nast.

i politycznego nadużycia: jest świadectwem istnienia wspólnoty w przeszłości, ale może służyć do określenia współczesnej przynależności od wspólnoty.

W sumie jest to problem metodologiczny: teoria (procesu literackiego) jest zawsze dana razem z materiałem empirycznym, który w praktyce jest czymś więcej niż egzemplifikacją – bywa uzasadnieniem teorii, która okazuje się zdumiewająco beużyteczna przy innym materiale. Kanon chętniej poddaje się zabiegom konstrukcyjnym metod umiarkowanych, o szerokim zasięgu przedmiotowym. Dobrze na przykład odpowiada ideom formalizmu rosyjskiego, który preferował opis zjawisk typowych, niekoniecznie jednak artystycznie drugorzędnych. Celem było przedstawienie zmienności literatury poprzez opis ewolucji wewnętrznej norm, gatunków i konwencji literackich. Praktyczną zaletą ujęcia formalistycznego było formułowanie reguł zmiany, reguł, które odwoływały się do konieczności upływu czasu, zmieniającej się świadomości estetycznej, starzejących się sposobów ekspresji artystycznej; wadą był potoczny i intuicyjny charakter tych reguł oraz metodycznie skomplikowana koncentracja na immanentnej historii literatury.

W praktyce syntetyzowania i kanonizowania immanentyzm przewyższony był i jest przez koncepcję „wpływów i zależności”. Klarowne sformułowanie i rozwiązanie problemu zaproponował Juliusz Kleiner w pracy o *Wartościach światowych literatury polskiej*¹⁸. Z wiarą w obiektywne istnienie uniwersalnych wartości humanistycznych powziętą z lektury neokantystów badeńskich i jednocześnie w obronie specyfiki literatury polskiej, Kleiner identyfikował w niej obszary zawierające idee wspólne dla literatury europejskiej¹⁹. Chodziło tu nie o empiryczne (tekstowe) wykładniki związków intertekstualnych, ale uczestnictwo w tym samym kanonie idei, wartości, prądów. Pomysł był – i jest – przekonujący, ponieważ badanie empirycznych związków intertekstualnych daje wyniki trywialne lub żadne. Problematyczną przesłanką tych badań jest oczywista różnica językowa: stąd raczej komparatystyka niż intertekstualność. Pomysł Kleinera rozwiązuje też problem danych empirycznych i robi to na dwa sposoby. Tradycyjnie, wskazując, że pisarze polscy korzystają z tych samych źródeł ideowych co europejscy, i nowocześnie, ponieważ testem kanoniczności staje się to, czy utwór daje się opisać za pomocą metody badań literackich opracowanej w dowolnym miejscu na świecie. W literaturoznawstwie polskim ostatnich trzydziestu lat jest to najczęściej wykorzystywany sposób weryfikacji.

Reguły teoretycznoliterackie stanowią poetykę immanentną kanonu i opisują go kompletnie, co jest o tyle problematyczne, że brakuje perspektywy teoretycznej, która ujawniłaby, co teoria literatury zostawiła poza kanonem. Przykładem niech będzie literatura sapiencjalna, jedno ze szczytowych osiągnięć kultury europejskiej, teksty Ignacego Loyoli (analizowane przecież przez Rolanda Barthesa), Tomasza à Kempis czy Baltasara Graciana oraz inne praktyczne przewodniki życia duchowego. Widać, że jest problem z ich funkcjami: estetyczne są trzeciorzędne, poznawcze są słabe, ponieważ niełatwo wskazać rzeczywistość, do której się odnoszą, skierowany na życie wewnętrzne dydaktyzm jest niewymierny, nie wchodzi też

¹⁸ J. Kleiner, *Wartości światowe literatury polskiej*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

¹⁹ Podobnymi założeniami kierował się Jerzy Ziomek, kiedy pisał *Epoki i formacje w literaturze polskiej* („Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4).

w oczywisty sposób w obieg tekstów filozoficznych. Innym przykładem jest literatura podróżnicza i przygodowa, w opisach której dominuje krytyka tematyczna a czuje się niedosyt rozstrzygnięć gatunkowych. Czynnikiem decydującym może być brak ciągłości gatunkowej, obecnej np. w literaturoznawstwie niemieckim, w którym *itineraria* występują w kontekście klasycznego gatunku *Bildungsroman*. Brak ciągłości gatunkowej skutkuje trudnościami w osadzeniu powieści podróżniczej w polskim procesie literackim. Szerzej dotyczy to w ogóle literatury popularnej: o ile przykłady w ogóle się pojawiają, to tylko za sprawą długotrwałych relacji intertekstualnych.

Osobną kwestią jest kanon kanonów, czyli literatura dziecięca, która tworzy odrębny obieg, autonomiczny proces literacki i ostatecznie całkiem własny kanon. Kanon szkolny w pewnym stopniu spotyka się z kanonem dziecięcym, a o spotkaniu decyduje osobliwy czynnik, który nie pojawia się na innych stopniach kanonów: wiek czytelnika. Jednak kształtowanie kanonu zgodnie z przypuszczalnym stopniem dojrzałości czytelnika jest objawem paternalizmu instytucji pedagogicznych oraz tendencji do banalizacji psychologii ucznia, nie widać w tych zachowaniach ani wiedzy o psychologii rozwojowej, ani wiedzy o tekście. Twierdzi się zwykle, że poziom językowy oraz długość utworu powinny być dostosowane do możliwości czytającego – co byłoby sensowne, gdyby w ten sposób dochodziło do wyrównania kompetencji lekturowych w danej grupie i w całym procesie edukacyjnym. Ale ani praktyka dydaktyczna, ani badania czytelnictwa tego nie potwierdzają – różnice w kompetencjach dzieci powtarzają się w różnicach kompetencji dorosłych. Zasadę wieku należałoby porzucić lub rozciągnąć na cały proces edukacji, a nawet biograficzny, i zalecać po trzydziestym roku życia lekturę np. Bernanosa. Nie jest też oczywiste, że myśli Muminka tracącego poczucie czasu i przestrzeni w zamieci śnieżnej są płaskie wobec przepaści metafizycznych, w które wpada Hans Castorp w tej samej sytuacji. Umieszczenie kanonu dziecięcego, czyli rezygnacja z przydawki²⁰, w kanonie akademickim mogłoby mieć interesujące skutki interpretacyjne i społeczne.

Czwarta reguła: autorytet

Kanon jest bezpośrednim skutkiem syntez historycznoliterackich o charakterze podręcznikowym – ten aspekt dotyczy przede wszystkim kanonu akademickiego. Nie każdy uczony-autorytet może kształtować kanon, ale tylko taki, który posiada kompetencje do wypowiedzania się w gatunku syntetycznym. Trudno wyobrazić sobie europejski kanon literacki bez Ernsta Roberta Curtiusa *Literatury europejskiej i łacińskiego średniowiecza* lub *Struktury nowoczesnej liryki* Friedricha. I trudno powiedzieć, jak miałby wyglądać np. polski modernizm w formacie innym niż nadany przez *Młodą Polskę* Kazimierza Wyki, *Koncepcję języka poetyckiego* Awangardy Krakowskiej Sławińskiego, *Powieść młodopolską* Michała Głowińskiego, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* Włodzimierza Boleckiego i *Język modernizmu* Ryszarda Nycza. Oczywiście chodzi zarazem o całą serię syntez

²⁰ W jakimś sensie każdy typ studiów postzależnościowych tworzy dzisiaj własny przydawkowy kanon, a przede wszystkim odrębny proces historyczny. Interesującą grupą problemów są też kanony dyscyplinarne i subdyscyplinarne: kanon teoretycznoliteracki, kanon historycznoliteracki, krytycznoliteracki...

zainicjowaną przez Wykę, książki Tadeusza Witczaka, Jerzego Ziomka, Czesława Hernasa, Henryka Markiewicza, Mieczysława Klimowicza, Jerzego Kwiatkowskiego, które – co istotne – zastąpiły opracowania pozytywistyczne. Każda z tych książek prezentuje inną wizję badanej epoki, czyli zarazem inną wizję kanonu. Zapewne każda używa wszystkich reguł kształtowania kanonu, ale w różnym stopniu. Syntezy powojenne zmieniają przede wszystkim reguły literackości, interpretacji i wyjaśniania przyczyn zjawisk literackich – wobec klasycznego podejścia pozytywistycznego; wyjaśnienie psychologiczne i genetyczne zostaje zastąpione najczęściej lingwistycznym i zorientowanym na poetykę, w miejsce historii politycznej wchodzi wewnętrzna ewolucja konwencji literackich lub historia społeczna²¹. Między książkami Wyki, Boleckiego i Nycza zachodzą różnice w planie wyboru głównych bohaterów oraz zasad periodyzacji, co istotnie wpływa dzisiaj na kształt modernistycznego kanonu²². Zwłaszcza u Nycza widoczny jest zabieg wprowadzania literatury polskiej w uniwersalny kontekst europejski.

Powstaje pytanie, dlaczego te książki, a nie inne, dlaczego raczej synteza, nie monografia? Znaczącą rolę odgrywa dydaktyczna funkcja syntezy, której pozbawiona jest monografia i nawet najbardziej błyskotliwa interpretacja. Synteza upowszechnia wiedzę o autorach i utworach i w przeciwieństwie do monografii jest przeznaczona do lektury, również niespecjalistycznej. Przede wszystkim jednak synteza jest właściwym tekstem kanonu, bo nie jest kanonem dokument, który zwykle nazywa się spisem lektur.

Kanonizująca siła syntezy opiera się na stosowaniu wszystkich czterech reguł, ale najistotniejsza i nieobecna na taką skalę w innych gatunkach jest metoda umieszczania tekstów i autorów w historii. Bogactwo sensów, prawd historycznych i społecznych, odwołań do tradycji, związków intertekstualnych i nowatorstwo powodują, że teksty kanoniczne stają się mikroprocesami w obrębie procesu historycznego. Teksty kanoniczne tworzą architekturę i dynamikę historii, którą jednak trzeba umieć opowiedzieć. Autorytet korzysta z umiejętności, o których mówi Hayden White²³: stosuje teorię, ale umie opowiadać historie, używa przekonujących struktur fabularnych, tworzy fikcję wyjaśniającą²⁴ i potrafi układać dobre zdania.

Kanon literacki jest osobliwą własnością kultury, ponieważ – odwracając przyjętą dotychczas perspektywę – sam w sobie jest wypowiedzią na temat opisanych problemów i reguł. Po pierwsze, jest obrazem teorii procesów literackich, wpływów, zależności, relacji intertekstualnych. Po drugie, jest empirycznym wyrazem

²¹ Teoria i historia syntez została opisana przez Katarzynę Kasztenną (*Z dziejów formy niemożliwej: wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackiej*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1995).

²² Szczegółowo pisała o tym Teresa Walas (*Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012).

²³ Zob. zwłaszcza H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. E. Domańska, [w:] tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

²⁴ Zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalczewicz-Pawlik, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 11–35.

sfery aksjologicznej danej kultury – z kanonu można rekonstruować metody wartościowania własności kulturowych²⁵. Po trzecie, jest komentarzem do teoretycznego problemu literackości, istotnych, stałych i zmiennych cech literatury i kultury. Stawia pytanie: jeżeli literackie esencje nie istnieją i każdy tekst może być różnie interpretowany w zależności od założeń, to po co zmieniać kanon? Albo: czy istnieje kanon anarchistyczny? Po ostatnie: autorytety są wytwarzane przez kanon. Trwanie syntezy w obiegu akademickim jest wprost proporcjonalne do obecności tekstu w kulturze szkolnej i akademickiej.

School and academic canon

Abstract

In this paper author considers the question, how literary canon is created and used in education. The answer is based on four points which are: 1) history of the nation, 2) identity of the reader – canon's receiver, 3) rules of literature's theory and 4) authority of the educational institutions and the people involved.

Key words: theory, rule, identity, education, canon, authority, nation

Maciej Gorczyński – adiunkt w zakładzie Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; zajmuje się głównie modernistyczną teorią literatury, zwłaszcza historią literaturoznawstwa, i pojęciem fikcji. Autor książki *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913–1939* (2009), artykułów (publikowanych w „Pamiętniku Literackim”, „Dialogikonie”, „Odrze”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim”), współredaktor (*Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – język – kultura*, 2015, *Pamięć modernizmu*, 2011, *Wyobraźnia i pedanteria. Prace ofiarowane prof. Wojciechowi Głowali*, 2008). Przygotowuje książkę o problemie fikcji w nowożytnej literaturze i literaturoznawstwie.

²⁵ Interesujące porównanie kanonów różnych kultur zawiera tekst Bogusława Bakuły *Kanon, antykanon, postkanon w dyskursie o tożsamości kultur w Europie Środkowej i Wschodniej (1991–2011)*, „Porównania” 2011, nr 9, s. 13–43.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.4

Aneta Grodecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Poetyka intersemiotyczna a dydaktyka literatury

Umysł jest osiągnięciem, a nie kiedyś tam daną nam władzą.

Mark Johnson

Intersemiotyczność, związana z takimi pokrewnymi zjawiskami jak intertekstualność i intermedialność, prowadzi dydaktyka literatury w sferę komparatystyki interdyscyplinarnej, a – ujmując rzecz szerzej – humanistyki transdyscyplinarnej, gdzie badania nie koncentrują się jedynie na zjawiskach granicznych, ale na hybrydach powstałych z przenikania się elementów różnych sztuk. Zasada intersemiotyczności wywodzi się z teorii przekładowej: to opisana przez Romana Jakobsona translacja, czyli interpretacja znaków językowych za pomocą znaków pozawerbalnych. Tego rodzaju przekład artystyczny, rozpoznawany przez teoretyków analizujących różne teksty kultury, doczekał się również opracowań metodycznych. Jednak współcześnie poetyka intersemiotyczna staje się ponownie zagadnieniem ważnym, wiąże się bowiem z nową koncepcją umysłu oraz badaniami poszerzającymi rozumienie procesów percepcji i metafory. Przekład intersemiotyczny wciąż nie odgrywa właściwej roli w praktyce edukacyjnej, co potwierdzają badania¹ wśród uczniów i nauczycieli, materiał podręcznikowy i obserwacje zajęć z zakresu metodyki nauczania. Często zdarza się, że metoda wyliczona w konspektach zajęć prowadzi jedynie do operacji opartych na konkretyzacji, nie prowokuje rozważań o pokrewieństwie sztuk na poziomie głębszych sensów. Taką tendencję utrwalają szkolne podręczniki, gdzie ilustracje – dodatki edytora zawierają bezpośrednie odniesienia do postaci i wydarzeń, a tak pojęta wizualizacja treści jedynie wyręcza i osłabia umysł ucznia. Zasada „przekładu intersemiotycznego” została zastosowana głównie na poziomie kształcenia podstawowego. Prace Alicji Baluch, Anny Dyduchowej odsłoniły możliwości

¹ Zob. badania: D. Karkut, *Metoda przekładu intersemiotycznego w praktyce szkolnej na przykładzie malarstwa i literatury*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Seria Filologiczna. Dydaktyka 6” 1999, z. 33, s. 17–26; tejże, *Wykorzystanie metody przekładu intersemiotycznego w szkole średniej na przykładzie opisu obrazu*, [w:] *Kształcenie sprawności językowej i komunikacyjnej. Obraz badań i działań dydaktycznych*, red. Z. Uryga, M. Sienko, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005, s. 159–170; A. Grodeckiej, *Wspólnota sztuk w edukacji polonistycznej*, praca doktorska, Poznań 2003; E. Zienkiewicz-Franczak w ramach doktoratu *Przekład intersemiotyczny w edukacji polonistycznej*, Poznań 2017.

przekładu wiersza na gest, rysunek, taniec, dramę, zawierały też spostrzeżenie, że redagowanie opisu obrazu prowadzi do bogacenia słownictwa i wrażliwości estetycznej ucznia. Baluch, co słuszne, wychodziła z założenia, że wystarczy odtworzyć w umyśle i ocalić pierwotny, naturalny mechanizm powstawania metafor. Tak opisana zasada przekładu nie przyniosła jednak wielu rozwiązań na poziomie kształcenia ponadpodstawowego. Mimo konstatacji Zenona Urygi, że przekład intersemiotyczny to metoda poszerzająca interpretację tekstu literackiego, mimo kilku artykułów na ten temat (Doroty Karkut, Anny Pilch, Barbary Myrdzik), operacje semantyczne jako kształcona umiejętność nadal giną w meandrach celów dydaktycznych. Przedmiotem analizy w artykule staną się: ekfrazy poetycko-muzyczna Jacka Kaczmarskiego i dodatki edytorskie do wiersza Wisławy Szymborskiej *Utopia*. Odnalezione zależności między kodem wizualnym i werbalnym zostaną poddane weryfikacji pod kątem ich wartości edukacyjnej.

Rozbieżności i zbieżności

To, w jaki sposób traktujemy przekład intersemiotyczny, zależy od rozumienia pojęcia znaku. Jeżeli założymy, że znak ma charakter wyłącznie językowy, to pozostaniemy na stanowisku, że linia i barwa nie mogą znaczyć na podobieństwo słowa, jak uczynił Erazm Kuźma, negując dziwną komparatystykę i semiologię spod znaku Romana Ingardena. Odrzucił możliwość przekładu z uwagi na znakowy charakter literatury:

„Przekład” obrazu na poezję jest więc pozorny, występuje tu tylko relacja interpretowalności. Pozorny jest także „przekład” odwrotny, z poezji na malarstwo; w tym wypadku może wystąpić jedynie relacja homologii, z wszystkimi jej dowolnościami².

Zaproponował, by w toku opisu³ relacji pomiędzy poezją i malarstwem mówić, zamiast o przekładzie, o aluzji, reminiscencji, impulsie, i analizować jedynie te analogie, które wynikają z sytuacji kulturowej. Inne stanowisko sformułowała w tej kwestii wcześniej Maryla Hopfinger⁴ zajmująca się adaptacją filmową:

Przekład intersemiotyczny rozumiem jako przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, że dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia są zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego⁵.

² E. Kuźma, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem (na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 258.

³ Jego stanowisko ilustrowały analizy poezji awangardowej XX-lecia międzywojennego, gdy poetów i malarzy łączyły rozważania o przestrzeni, technikach montażu i filozofii.

⁴ M. Hopfinger, *Intersemiotyczne podstawy adaptacji filmowej*, „Studia Estetyczne” 1969, nr 6.

⁵ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 21.

Hopfinger założyła, że nie wszystko jest przekładalne: nieprzekładalny jest poziom elementów znaczących, częściowo przekładalny jest poziom „znaczone – znaczące”; przekładalne są dopiero elementy „znaczonego”. To ujęcie, choć wykluczało operacje na tworzywie, otwierało nową przestrzeń badawczą. Szersze rozumienie zagadnienia zaproponował Edward Balcerzan, który w sferze przekładu artystycznego wyodrębnił cztery podstawowe operacje retoryczne⁶, a związki poetycko-malarskie pokazał na przykładzie wiersza Mirona Białoszewskiego *Średniowieczny gobelin o Bieczu*⁷. Ważny głos należał do Seweryny Wystouch, która wytyczyła trzy uniwersalne założenia badań intersemiotycznych:

- wyjść poza językoznawcze ograniczenia i przyjąć za Jurijem Łotmanem kulturową definicję tekstu. Znaczy to, że „tekstem” będzie każde dzieło (niezależnie od systemu znaków, w jakim zostało sformułowane), jeśli jest a. odgraniczone (tzn. ma początek i koniec), b. utrwalone w sposób przyjęty w danej kulturze i c. funkcjonuje w tejże kulturze;
- wykorzystywać kategorie analityczne, które są wspólne dla wszystkich sztuk i dadzą się zastosować mimo różnic materiałowych. Takimi kategoriami z zakresu poetyki są niewątpliwie metafora, symbol i przestrzeń, których transdyscyplinarny charakter zdążyły już potwierdzić badania szczegółowe;
- pokazywać mechanizmy związków między sztukami na najniższym poziomie – na poziomie „technologii”: opisu w literaturze i budowy obrazu w sztukach wizualnych⁸.

Stanowisko Wystouch pozwoliło dydaktykom pozostać na poziomie tekstu kultury i porzucić ograniczające myślenie o języku sztuki, wytyczyło zakres tematów wartych rozpatrywania i wskazało metodologię (koncentrację na środkach wyrazu). Warto dodać, że Wystouch kontynuowała w ten sposób tradycje szkoły tartuskiej⁹ i interdyscyplinarną koncepcję tropów myśli Jerzego Ziomka, a swoje badawcze uogólnienia stworzyła na podstawie analizy rozmaitych zjawisk kulturowych, takich jak ilustracje do *Pana Tadeusza*, adaptacje filmowe prozy, plakat polski, w ostatnich latach filmy animowane (Zbigniewa Rybczyńskiego, Tomasza Bagińskiego). W kontekście tych badań odślania się ważna konstatacja – okazuje się bowiem, że liczy się nie tylko wyznawana przez badacza filozofia sztuki, ale również „materiał dowodowy”, na podstawie którego ocenia on zasadność przekładu. Z czasem prace Wystouch uległy znaczącemu poszerzeniu.

⁶ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytyczno-literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971. Były to: amplifikacja (rozszerzenie elementu), redukcja (pominięcie elementu), immutacja (przestawienie elementów), substytucja (podstawienie, wymiana elementów).

⁷ Zob. E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk...*

⁸ S. Wystouch, *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i Krytyka” 2009–2010, nr 17/18, s. 49.

⁹ Działający w tym kręgu Borys Uspienski szukał pokrewieństw pomiędzy sztukami semantycznymi (wykluczając malarstwo abstrakcyjne) na płaszczyźnie wyznaczonej punktami widzenia, układem granic, pierwszym planem i tłem. Zob. B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota równych rodzajów sztuk (na przykładzie malarstwa i literatury)*, [w:] *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Marek Hendrykowski nie tylko uznał adaptację filmową za rodzaj przekładu intersemiotycznego i intermedialnego¹⁰, ale, opowiadając się za „kulturową teorią adaptacji”, wyodrębnił w niej siedem podstawowych operacji semantycznych:

1. Substytucja (ekwiwalencja, zamiana, transmutacja, podstawienie).
2. Redukcja (detrakcja, odjęcie, usunięcie).
3. Addycja (adiekcja, dodanie, dorzucenie).
4. Amplifikacja (wzmocnienie, podkreślenie, zaakcentowanie).
5. Inwersja (przestawienie).
6. Transakcentacja (przeniesienie akcentu ważności).
7. Kompresja (kondensacja struktury pierwowzoru)¹¹.

To stanowisko spotkało się ze sprzeciwem Wysłouch, która dowodziła, że „wybór i kombinacja dotyczą powierzchni utworu” (redukcja, addycja, inwersja), a nie „operacji na strukturze głębokiej” (transakcentacja, kompresja i amplifikacja) prowadzących do przekształcenia sensu¹². Hendrykowski, odnosząc się do tych zastrzeżeń, uznał, że nie widzi sprzeczności pomiędzy „świadomością montażową” a dominantą strukturalną, że wszystkie siedem wariantów dotyczy zarówno tkanki językowej, jak i struktur głębokich¹³. To szersze ujęcie jest bardzo ciekawe i osadzone w mechanizmach kultury medialnej, otwiera też możliwości nowej interpretacji przykładów¹⁴. Interesujący ciąg dalszy do teorii przekładu intersemiotycznego dopisała Ewa Szczęsna, w ujęciu której intersemiotyczność i intermedialność odnoszą się do relacji w świecie semiosfery, gdy sztuki zachowują swoją samodzielność znaczeniową, gdy przedstawienia werbalne i plastyczne funkcjonują jak teksty korespondujące ze sobą i spotykające się okazjonalnie. Z uwagi na funkcjonowanie metafory, bardziej owocne jest, zdaniem badaczki, zjawisko transsemiotyczności, gdy sztuki w toku kształtowania się znaczenia tracą swą niezależność semiotyczną, a powstała w ten sposób metafora transsemiotyczna (np. obraz zespolony ze słowem w plakacie) pozwala odbiorcy na równoczesne angażowanie emocji i intelektu:

Trans/intersemiotyczność ukazuje więc słabość idei rozdzielania i przeciwstawiania poznania intelektualnego i zmysłowego, prezentując je jako wzajemnie uzupełniające się i reinterpretujące formy poznania mającego charakter całościowy¹⁵.

¹⁰ Andrzej Hejmej w sferze relacji literacko-muzycznych wprowadził pojęcie „transpozycji transmedialnej, powtarzając rozróżnienia terminologiczne Wernera Wolfa, opisując w ten sposób przekształcenia w rodzaju adaptacji filmowej; por. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008.

¹¹ M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 179.

¹² S. Wysłouch, *Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 225 i 226.

¹³ M. Hendrykowski, *Jeszcze o adaptacji. W odpowiedzi Sewerynie Wysłouch*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 180.

¹⁴ Odniosłam się do tej kwestii w artykule *Operacje mózgu w świecie fantastyki i filmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF – Philologia” 2017 (w druku).

¹⁵ E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 33.

Aspekt neuronalny

Przegląd stanowisk dowodzi, że choć koncepcja przekładu intersemiotycznego wiele zawdzięcza lingwistyce, zyskuje współcześnie nowe aspekty związane z epoką multiplikacji, i poszerza się o sens kulturowy. Nie wszystkie hybrydy artystyczne, na co zwracał już uwagę Balcerzan, odznaczają się uporządkowaną relacją pomiędzy planem zawartości a planem wyrażania, pewne treści ze struktur głębokich okazują się w praktyce artystycznej powierzchnią tekstu kultury. Zaproponowane przez Szczęsną rozumienie pola interpretacji jako nowego modelu poznania jest szczególnie istotne i ważne z uwagi na dydaktykę. W kontekście pism Roberta Arnheima¹⁶ i koncepcji Marka Johnsona to założenie poszerza się o aspekty neuronalne. Nikt już nie wątpi, że wzorce wizualne, takie jak kąty, linie i krzywe, oddziałują na umysł podobnie jak emocjonalne jakości zakodowane np. w muzyce. W koncepcji estetycznej Johnsona odnajdujemy podstawy neuronalnych aspektów przekładu intersemiotycznego:

Znaczenie nie jest wyłącznie kwestią pojęć i zdań, ale sięga ono także głębiej, do obrazów, schematów sensotwórczych, uczuć, jakości i emocji, które konstytuują nasze sensowne zetknięcia z własnym światem [...]. Znaczenie umieszcza w strumieniu doświadczenia, nie potrafiącym istnieć bez biologicznych organizmów zanurzonych w swoich środowiskach [...].

Logika i czujący mózg: obowiązuje zasada, że doświadczenie zaczyna się od dominującej jakości całej sytuacji (rdzeń), w jej ramach odróżniamy obiekty z ich własnościami (powłoka)¹⁷.

Daleka droga wiedzie do tego, by w podobny sposób ujmować procesy mentalne w dydaktyce. W tej sferze, co odnotowuję ze smutkiem, funkcjonują starodawne opracowania Herberta Reada i Stefana Szumana¹⁸, które niewiele mają wspólnego z poziomem współczesnej wiedzy o umyśle. Pierwszy z autorów tworzył koncepcję estetyki na podstawie prac psychologów i historyków sztuki z początków XX w., takich jak Erich Rudolf Jaensch i Wilhelm Worringer, których teorie na temat wyobrażeń ejdetycznych i empatii straciły już sens w dobie rozwoju neurofizjologii. Drugi z autorów – Szuman zajmował się interpretacją psychologiczną rysunkowych wytworów dziecięcych, które oparte były na rysunku konturowym, i jego wnioski dotyczące ekspresji kolorystycznej również uległy przedawnieniu. Dopowiedzenia w tej kwestii sformułowali: Anna Trojanowska-Kaczmarska¹⁹, która zakładała względność harmonii kolorystycznej, formułując podstawy badań na

¹⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, wstęp A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

¹⁷ M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 11, 28 i 119.

¹⁸ H. Read, *Wychowanie przez sztukę*, przeł. A. Trojanowska-Kaczmarska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976; S. Szuman, *Badania nad rozwojem rozumienia obrazów o symbolicznej treści u dzieci i młodzieży*, Naukowe Towarzystwo Pedagogiczne, Warszawa 1931.

¹⁹ A. Trojanowska-Kaczmarska, *Dziecko i plastyka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983.

bazie pism Arnheima i Marii Rzepińskiej; oraz Stanisław Popek²⁰, który, analizując związek koloru z przedmiotem w sztuce dziecka, doszedł do odmiennej interpretacji tego zjawiska niż Szuman i ustalił, że zanim dojdzie do realistycznego obrazowania przedmiotów za pomocą kolorów lokalnych, już wcześniej, około szóstego roku życia, ten związek staje się uwewnętrzniony, psychiczny, afektywny, związany z emocjonalnym stosunkiem dziecka do określonych barw. W związku z rewolucją neuronalną przeformułowaniu ulegają również dawne przekonania dotyczące faz rozwoju mentalnego, wedle których myślenie metaforyczne miało kształtować się około dwunastego roku życia (co stało się podstawą podziału szkół, do gimnazjum mieli trafiać uczniowie zdolni do odgadywania sensu metafor, do szkoły podstawowej – uczniowie myślący w sposób konkretny). Praktyka edukacyjna nie potwierdziła tego schematu – wskazują na to m.in. wyniki badań Małgorzaty Muszyńskiej²¹. Z kolei obserwacje recepcji malarstwa pokazują, że metafora, choć osadzona w sferze pierwotnych doświadczeń, często pozostaje nieaktywna w procesie odbioru sztuki. Anna Matuchniak-Krasuska, analizując wypowiedzi dotyczące obrazów Jerzego Dudy-Gracza, cytuje opinię widza, który kpi z malarza i powątpiewa w jego wiedzę, gdyż zauważa, że w scenie Ukrzyżowania pojawia się obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, a ten przecież został namalowany znacznie później, na pewno nie za życia Chrystusa²². Cytowany komentarz dotyczy wprawdzie obrazu religijnego, a to sfera, gdzie z trudem akceptuje się przedstawienia niekanoniczne, ale ilustruje również poglądy na sztukę „ludzi pozbawionych pojęcia metafory”, „odbiorów kalek”. O rozumieniu metafor nie decyduje jedynie biologia, wiele zależy także od dydaktyków literatury. Niepokojący jest fakt, że bariery odbioru, wyszczególnione wcześniej przez Urygę na podstawie badań odbioru poezji wśród licealistów, zostały poszerzone ostatnio o „barierę metafizyczno-symboliczną”²³. Takie doprecyzowanie postaw recepcyjnych może oznaczać, że kształtowanie rozumienia metafory przemieszcza się z zakresu podstawowych zadań dydaktycznych do sfery zadań trudnych i wymagających odpowiedniego przygotowania metodycznego.

Wobec ekfrazy i audiodeskrypcji

Za formy dominujące w sferze aktywności przekładowej uchodzą w ostatnich latach ekfrazy i audiodeskrypcja. Audiodeskrypcją zajmują się językoznawcy, historycy sztuki, „przekładoznawcy”, autorzy scenariuszy filmowych, znawcy teorii

²⁰ S. Popek, *Analiza psychologiczna twórczości plastycznej dzieci i młodzieży*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978. Badacz omówił te zagadnienia w monografii *Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, w rozdziałach *Badania nad percepcją i preferencjami kolorów przez dzieci przedszkolne i w młodszym wieku szkolnym*, *Kolor w ekspresji plastycznej dzieci i młodzieży*.

²¹ M. Muszyńska, *Metafory w edukacji prymarnej. Koncepcja kształcenia wspomagającego rozwój zdolności interpretacyjnych dzieci 9–10-letnich*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.

²² Zob. A. Matuchniak-Krasuska, *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999.

²³ E. Szymik, *Bariery w odbiorze lektur szkolnych*, „Nauczyciel i Szkoła” 2005, z. 1–2.

komunikacji. W pierwszych opracowaniach dotyczących tej formy pojawiają się opinie utożsamiające ją z przekładem intersemiotycznym²⁴. Temat wymaga szczególnie głębszych badań, wstępne rozeznanie dowodzi jednak, że audiodeskrypcja bliższa jest konkretyzacji; towarzyszący jej skład zasad pisarskich zawiera przekonanie, że, aby dokonać wiernego przekładu, trzeba porzucić wszelkie „słowa interpretujące”. Audiodeskrypcja oznacza rodzaj dyskursu rozpiętego pomiędzy opisem a narracją, gdzie opis przywołuje stosunki przestrzenne, a opowiadanie – relacje przyczynowo-skutkowe (fabułę)²⁵. Z odtwarzaniem wrażeń związanych z widzeniem wiąże się zapis szeroko rozumianego doświadczenia sztuki, jednak w przypadku audiodeskrypcji rejestracja wielozmysłowych wrażeń służy naoczności, nie wiąże się z relacją intersemiotyczną. Fakt, że opisy audiodeskryptywne mogą być interesujące również dla osób widzących (co potwierdzają relacje), jest z punktu widzenia dydaktyki niepokojący. Oznacza bowiem, że w zakresie konkretyzacji jest także wiele do zrobienia, że uczniom umyka szereg ważnych detali przedstawić, a przez to słabną ich szanse swobodnego poruszania się w polu semantycznym.

Ekfrazza to rodzaj niezrealizowanego projektu dydaktycznego. Wysłouch odśpiewała słabość terminu, zestawiając go z „przekładem intersemiotycznym”, by dowiedzieć, że ekfrazza nie dostarcza badaczowi korespondencji sztuk wielu możliwości, gdyż z zasady skoncentrowana jest na naśladowaniu wzorca, skojarzona z takimi operacjami jak „prezentacja”, „uobecnienie”, „opis”²⁶. Takie ujęcie nie jest jednak uniwersalne. Gdy zastosować perspektywę genologiczną, okazuje się, że w kulturze nie występuje jedna forma przekazu o cechach ekfrazzy, że ekfrazza ma swoje różne warianty, które nie prowadzą do jednoznacznych uogólnień teoretycznych (rzecz rozбивa się ponownie o przykłady). Wywód Wysłouch oparty został na przykładzie *Kobiet Rubensa* Szymborskiej, czyli wiersza odnoszącego się do stylu malarskiego, gdzie relacja pomiędzy tekstem a obrazem, z powodu braku pierwotekstu, pozostaje zatarta. Na podstawie obserwacji ekfrazzy poetyckiej w literaturze polskiej od XVI do XX wieku można wyodrębnić pięć różnych odmian takiej formy (ekfrazę informacyjną, dyskursywną, inwokacyjną, syntetyczną i ekstazyjną)²⁷. W ramach cytowanej typologii jedynie ekfrazza informacyjna upodabnia się do konkretyzacji i traci znamiona przekładu na poziomie głębszych struktur.

²⁴ R. Więckowski, *Audiodeskrypcja piękna*, „Przekładaniec” 2014, nr 28, s. 113.

²⁵ Zob. A. Grodecka, *Opowiadanie obrazu. Narracja w kontekście praktyki ekfrastycznej i audiodeskryptywnej*, [w:] tejsze, *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2016.

²⁶ S. Wysłouch, *Ekfrazza czy przekład intersemiotyczny?* [w:] *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 503. Semantyczne operacje i nawiązania intertekstualne umożliwiają dopiero przekład intersemiotyczny, skojarzony z takimi operacjami, jak „reprezentacja”, „uogólnienie cech”, „transformacja przedmiotu”.

²⁷ Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazzy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 32–33.



Ilustracja 1. M. Gierymski, *Patrol powstańczy*, 1872/1873, olej na płótnie, 60 x 110 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa

Problem ilustruje przykład – dyskursywna ekfrazy poetycka dopisana do obrazu *Patrol powstańczy*²⁸ Maksymiliana Gierymskiego (ilustracja 1). Obraz zyskał rangę wybitnego dzieła sztuki europejskiej już w 1873 roku, gdy znalazł się w grupie sześciu malowideł artysty eksponowanych na Wystawie Światowej w Wiedniu. W tym czasie malarz, choć otrzymał wtedy złoty medal „za malarstwo”, nie mógł w pełni cieszyć się triumfem, gdyż był już wówczas ciężko chory. Gdy patrzymy na obraz, uderza nas przede wszystkim realizm przedstawionej sceny – stanowi on rejestrację realiów, które były artyście dobrze znane (uczestniczył w powstaniu styczniowym i prawdopodobnie wtedy nabawił się gruźlicy). Widzimy rozległą przestrzeń, którą przecina szeroka droga, grupę powstańców na koniach (w jednym z nich współcześni widzowie rozpoznawali malarza), napotkanego przypadkiem chłopca, niskie brzozy, resztki płotu. Płótno utrzymane jest w wąskiej gamie zgaszonych brązów, ugrów i oliwkowej zieleni. Przyćmione, rozproszone światło sugeruje porę mglistej, późnej jesieni. Rozległość planów, barwne plamy i efekty faktury, związane z wyboistą, piaszczystą drogą, to cechy determinujące odbiór. Na te elementy zwracali już uwagę komentatorzy „Tygodnika Ilustrowanego” w 1905 roku, pisząc, że „warstwa malarska góruje nad tendencyjnością fabuły związanej z 1863 rokiem”²⁹. Dodajmy, że zawężona gama barwna wywoływała też

²⁸ Inne tytuły obrazu wymienione w monografii Haliny Stępień, *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław 1979: *Pikieta powstańcza w 1863 r.*, *Zwiady na forpoczcie*, *Zaalarmowana awangarda*, *Podjazd*, *Patrol*.

²⁹ „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 1, s. 911–912.

krytyczne komentarze, a malarzowi zarzucano, że stosuje typowe dla szkoły monachijskiej „sosy”³⁰ i nadużywa „Stimmungu”³¹.

Jacek Kaczmarski przekłada obraz na ekfrazę *Pikieta powstańcza. Według obrazu M. Gierymskiego* (1980), stosując dwa kody: system znaków werbalnych i muzycznych. Oddaje fabułę przedstawienia w formie monologu, pokazuje rzeczywistość z punktu widzenia „dziada wędrownego” przemierzającego wiejskie drogi (na obrazie jego twarz jest niewidoczna), który grozi powstańcom:

Nic wam nie doradzę
Takich jak wy tłum jeszcze
W ziemię odprowadzę³².

Złowieszczy liryczny monolog posiada jednostajną i dosadną formę, którą budują krótkie wersy, prosty i wyrazisty rym oraz powtarzalność wersów („noc w noc”, „dzień w dzień”, patrz tam”). W relacji poety rzeczywistość zastępuje metaforyczny pejzaż: nad niziną równiną dominują wichry i burzowe chmury. To wyraźna addycja, ten smętny, katastroficzny klimat pochodzi spoza obrazu i może mieć różne źródła. To opowieści historyków lub opowiadania Stefana Żeromskiego, np. *Rozdziobią nas kruki, wrony...*, gdzie niechętny powstańcom chłop upodabnia się do kruków żerujących na trupach. Recepja wskazuje, że zabieg zastosowany przez artystę jest często nieczytelny dla odbiorców, którzy jako widzowie Gierymskiego i słuchacze Kaczmarskiego nie są jednocześnie czytelnikami Żeromskiego. Środki muzyczne zastosowane w przekładzie oddają monotonię pejzażu i rozległość przestrzeni. Głos Przemysława Gintrowskiego wzbogaca zastosowaną addycję (mroczny charakter), ale równocześnie stanowi amplifikację chropowatych, wyrazistych impastów użytych na pierwszym planie płótna. Całość przekładu jest spójna. Mimo pewnego rozminięcia semantycznego (klimat pogodnej jesieni *vice versa* groźna burzowa metaforyka), można mówić o zgodności interpretacyjnej (tak mogło być). Ten efekt zapewnia odpowiedniość na poziomie środków wyrazu. Kaczmarski tworzy paralelę plastyczno-muzyczną, co zgadza się z Gierymskiego poglądami na sztukę, który w młodości uczył się grać na pianinie i twierdził, że „Są malarze, których obrazy, bez względu na to, co przedstawiają, działają w sposób muzyce właściwy. Linie i kolory zastępują muzyczne interwały, harmonia dźwięków zastąpiona harmonią koloru. Zdarza się wtedy, że najmniej znający się na malarstwie, a czuły na muzykę, zostaje przyciągany do obrazu, który mu ją na chwilę zastępuje”³³. Taki rodzaj przekładu, gdy znaki plastyczne zostają zastąpione znakami muzycznymi, okazuje się

³⁰ Sos monachijski – pogardliwe określenie, wprowadzone przez zwolenników jasnej palety impresjonistów, na ciemne barwy stosowane przez malarzy szkoły monachijskiej w 2 poł. XIX w.

³¹ *Stimmung* (niem.) – nastrój. Pojęcie to stało się kategorią estetyczną dopiero w końcu XIX w., wywodziło się z estetyki romantycznej i terminologii muzycznej.

³² J. Kaczmarski, *Pikieta powstańcza*, [w:] tegoż, *Ale źródło wciąż bije...*, red. K. Gajda, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2002, s. 79; piosenka trafiła do programu *Muzeum* (1981), została nagrana na płycie, Pomaton, Warszawa 2002.

³³ M. Gierymski, List do Jadwigi Tomaszewiczowej, 1873, [w:] M. Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 50.

szczególnie owocny dydaktycznie, wtedy bowiem analiza zestawienia wymaga od odbiorcy lektury wielozmysłowej.

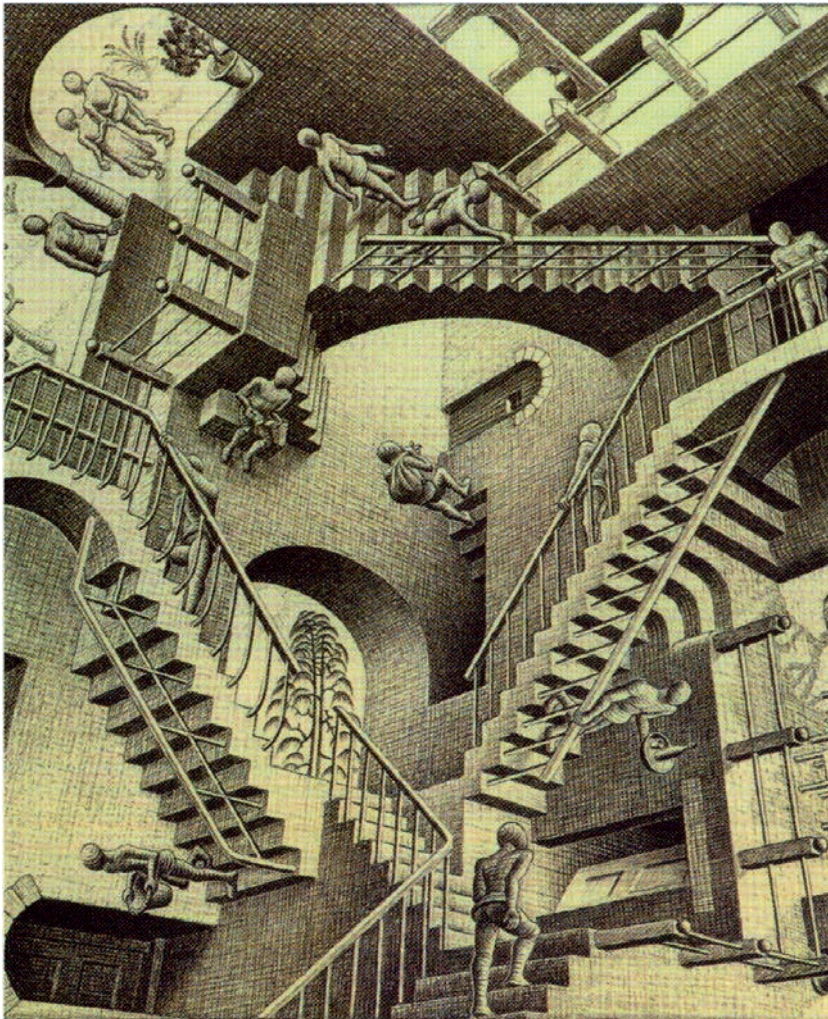
Dodatek edytora w funkcji intersemiotycznej

W podręcznikach szkolnych rzadko mamy do czynienia z przykładami oryginalnych ilustracji, wykonanych przez artystów, które podlegałyby poetyce intersemiotycznej. Najczęściej wykorzystywane są konkretyzacje, które sugerują jedynie poszukiwanie podobieństw pomiędzy tekstem a obrazem. Trzeba zaznaczyć, że proponowane dodatki edytorskie nie zawsze są dziełem autora podręcznika, że bardziej zależą od repertuaru redaktora graficznego i możliwości finansowych wydawnictwa. To sprawia, że dodatek edytorski nie zawsze stanowi rodzaj interpretacyjnego wsparcia tekstu. Problem omówimy na przykładach ilustracji dodanych w podręcznikach gimnazjalnych do wiersza Szymborskiej *Utopia* (z tomu *Wielka liczba*, 1976), którego lekturę proponuje się nastolatkom w okresie wstępnej adolescencji (w wieku 12–15 lat). Obserwowane lekcje przekonują, że obrazowość zastosowana przez poetkę nie prowadzi nastoletnich czytelników w sferę semantyki; nie zmienia tego faktu wstępne odtworzenie realiów poetyckiej wyspy w formie rysunków. Zaproponowany plan nawiązań intertekstualnych okazuje się nieczytelny, zawodnym kluczem są proponowane w podręcznikach nawiązania (fragmenty utworów Tomasza Morusa, Woltera, Ignacego Krasickiego, eseje Czesława Miłosza, Jerzego Szackiego). Zapoznanie uczniów z tymi kontekstami nie wzmacnia ich interpretacyjnych możliwości. Gimnazjaliści zwykle nie rozróżniają wizji artystycznej od rekonstrukcji systemu społecznego, nie rozpoznają intencji towarzyszących tworzeniu utopijnych i antyutopijnych wizji, faktu, że w jednym przypadku chodzi o wyraz marzeń o lepszym świecie, w drugim o ostrzeżenie przed zwyrodnieniami rzeczywistości. Abstrakcyjny okazuje się kontekst totalitaryzmu (powieści George'a Orwella i Aldousa Huxley'a). W odniesieniu do fragmentów utworu *Rok 1984* uczniowie formułują wnioski, że „współcześnie konstytucja to też rodzaj wspólnego prawa, jednak nie przez wszystkich uznawanego, dlatego zapewne żyjemy w systemie totalitarnym”. Dużo silniejsze niż podręcznikowa narracja i fragmenty tekstów ilustrujących zagadnienie „utopii w kulturze” okazują się współczesne sądy polityczne popularyzowane w mediach.

Ważnym kluczem do semantyki *Utopii* okazują się dodatki edytorskie. W podręczniku *Swoimi słowami*³⁴ tekst zyskuje przełożenie w postaci fragmentu grafiki Mauritsa Cornelisa Eschera *Względność* (ilustracja 2). Autorzy zestawienia zakładają, że kluczem do metafor Szymborskiej okaże się solipsyzm: uczeń – kierowany przez polecenia pod obrazem – odwraca reprodukcję i odkrywa inną jakość percepcyjną przedstawienia. Odbiór rzeczywistości okazuje się zmienny, zależny od tego, czy postrzegamy świat z punktu widzenia osoby „wchodzącej na schody” czy właśnie „schodzącej”. Sens jest przekonujący, ale zastanawiające jest, w jakim stopniu to ujęcie jest użyteczne w kontekście sensu wiersza? Inaczej wygląda świat postrzegany

³⁴ A. Brożek, A. Ciesielska, M. Pułka, D. Zych, *Swoimi słowami. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego wraz ze szkołą pisania. Język polski dla gimnazjum. Klasa trzecia*, Nowa Era, Warszawa 2012, s. 159.

z punktu widzenia twórcy utopii, inaczej jego czytelnika, inaczej prezentuje się rzeczywistość z punktu widzenia wodza rewolucji, inaczej z pozycji trybika w maszynie totalitarnej. Zastanawiam się, na ile taki przekład jest dostępny nastoletniemu odbiorcy? „Bywa inaczej, niż się nam wydaje” – to temat wypracowania łączącego wiersz i obraz, który prowadzi odbiorcę jedynie do uogólnienia dotyczącego poczucia względności. Całość prowadzi do dość swobodnego abstrahowania. Escher odwołuje się w grafice do sensu „pochodów” zakodowanych w kulturze, mających metafizyczny charakter, pozwala sobie na reinterpretację motywu, rozluźnia kody wizualne przedstawienia, wyłamuje się ze schematów. Ten rodzaj metafory prawdopodobnie pozostanie dla uczniów nieczytelny, grafika poprowadzi ich jedynie do wniosku, że „wszystko jest względne” (a nie o to chodzi w tekście Szymborskiej).



Ilustracja 2. M.C. Escher, *Względność* (fragment), 1953, litografia, 277 x 292 cm, kolekcja prywatna

Inaczej sens wiersza tłumaczy³⁵ *Ziemia* Henryka Wańka (ilustracja 3). Obraz pokazuje wyspę w sposób przypominający pamiątkowe artefakty, gdy widok płaskorzeźby terenu dopełnia iluzoryczny ruch płatków śniegu, gdy poruszenie przedmiotem wyzwala symulację i związane z nią emocje. Drugi sens, który zakodowany jest w obrazie Wańka, to szklana kopuła służąca do ochrony serów i ciastek przed zeschnięciem. Dla nastolatka obraz jest czytelny. Mamy bowiem rdzeń doświadczenia i dwa pierwotne znaczenia, które mogą stanowić klucze interpretacyjne do metafory Szymborskiej. Zestawienie uruchamia różne operacje przekładowe. Jedna to amplifikacja (poszerzenie tekstu o rys sentymentalizmu), które prowadzi do przekonania, że piękny widok kryje w sobie duchową pustkę (wyspa, na której nikt nie ma ochoty egzystować). Inna operacja to addycja (wprowadzenie do wiersza sensu powiedzenia „wychowani pod szklanym kloszem”), co kieruje uwagę odbiorcy w stronę przekazu egzystencjalnego. Ta druga operacja odwołuje się do lektur zapewne nieaktywnych w doświadczeniu czytelniczym gimnazjalistów, ale ważnych pod kątem ich jakości metaforycznej (chodzi o utwór Sylvii Plath). Taki zabieg można uznać za rodzaj „nadużycia” interpretacyjnego, jednak dydaktyk literatury zadaje sobie wtedy pytanie, czy takie rozwiązanie nie jest lepsze od całkowitego niezrozumienia wiersza?



Ilustracja 3. H. Waniek, *Ziemia*, 1989, olej, płótno, deska, 49 x 55 cm, kolekcja prywatna

³⁵ B. Kasprzakowa, *Naucz się dziwić. Literatura i sztuka. Podręcznik dla klasy drugiej gimnazjum*, Wydawnictwo eMPi2, Poznań 2002, s. 83. Dobór ilustracji Kazimierz Dorczyk.

Podsumowanie

Zasada zaproponowana przez Elżbietę Tabakowską, że żaden opis obrazu powstający w naszym umyśle nie ma wartości obiektywnej, że każda ekfrazja jest rodzajem przekładu intersemiotycznego, jest z pewnością słuszna. Podobnie prawdziwe jest zdanie, że „żadna mapa najdoskonalsza nie jest terenem, który przedstawia, ani nie jest pełnym przedstawieniem tego terenu”³⁶. Jednak to, co sensowne z uwagi na teorię, nie zawsze jest owocne dydaktycznie. Z tego powodu warto wyjść w edukacji polonistycznej poza taką „ekumeniczną” teorię przekładu. W kontekście dydaktyki ważne okazują się ustalenia teoretyczne zaproponowane przez Wystouch, które są wąską, ale skuteczną, ścieżką prowadzącą do poszerzenia granic umysłu. Zapoznanie uczniów z odmianami ilustracji, sam fakt, że będą wiedzieć, czy mają do czynienia z konkretyzacją, czy z przekładem intersemiotycznym, może okazać się pomocny w procesie kształtowania rozumienia metafory. Jeżeli chodzi o dodatki edytorskie, zachęcam polonistów do tworzenia autorskich zestawień, uznają również, że ciągle niewykorzystanym materiałem dydaktycznym pozostaje ekfrazja. Sądzę, że po porzuceniu zasad ekwiwalencji i podobieństwa, przy zastosowaniu zasady przyczynowości, można w dydaktyce literatury poszukiwać powinowactw w głębszych warstwach semantycznych (m.in. amplifikacja i addycja). Takie operacje mogą okazać się ważne, gdy zależy nam na kształtowaniu precyzji intelektualnej, poszerzonej o umiejętność wielozmysłowej lektury tekstów. Operacje związane z przekładem intersemiotycznym pozwalają także na subiektywizację w zakresie kształtowania słownictwa. W odniesieniu do barw, dźwięków i kształtów nie dysponujemy takim samym językiem. Ryszard Tokarski dowodzi, że zmysłowe doświadczenia wiążą się z rysem indywidualnym, że zasada przekładu intersemiotycznego wiąże się w ścisły sposób z antropologią³⁷. To pole nowych odkryć...

Intersemiotic poetics and teaching literature

Abstract

The article is devoted to intersemiotic poetics derived from the theory of translation, that is the principle of translation described by Roman Jakobson (the interpretation of linguistic signs by means of non-verbal signs). From the reconstruction of research stances, changes in the concepts of the mind, and a new understanding of the processes of perception and metaphor, the Author relates the mechanisms of intersemiotic translation to borderline forms (ekphrasis and audio description) and the principles of teaching. By analyzing selected examples (Jacek Kaczmarek's ekphrasis and editorial notes to Wisława Szymborska's poem *Utopia*), she proves that after rejecting the principles of equivalence and similarity, while simultaneously maintaining the principle of causality, one may look for affinities in deeper semantic layers (amplification, addition) or engage in teaching literature, where intellectual

³⁶ E. Tabakowska, *Między obrazem a tekstem, czyli o przekładzie intersemiotycznym*, [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 46.

³⁷ R. Tokarski, *O poszukiwaniu języka. Język i obraz w przekładzie intersemiotycznym*, [w:] *Konwencja i kreacja w tekstach kultury*, red. M. Karwatowska, R. Litwiński, A. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016, s. 73–82.

precision is related to the shaping of emotions and skills involved in the multisensual reading of cultural texts.

Key words: intersemioticity, transsemioticity, film adaptation, ekphrasis, audio description, teaching literature, metaphor

Aneta Grodecka – dr hab., prof. UAM, polonistka uniwersytecka, zatrudniona w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego; autorka książek: *Słownik pisarzy i dzieł współczesnych*, 2000; *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, 2008; *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, 2009; *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci*, 2013; *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, 2016; podręczników i artykułów poświęconych zagadnieniom z pogranicza literatury i sztuk plastycznych.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.5

Adam Regiewicz

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Czy potrzebna jest retoryczna teoria literatury?

„Metodologia karmi się słabościami”. Zdanie, wypowiedziane podczas panelu dyskusyjnego konferencji zorganizowanej przez rodzimą Akademię, z powodzeniem mogłoby stać się skrzydlatą frazą¹. Zatrzymuję się nad nim nie dlatego, że brzmi atrakcyjnie (choć nie można mu odmówić uroku), ale z powodu bardzo wyraźnego stanowiska, jakie za nim się kryje. Wypowiedziana fraza jest wymierzona w kategorie teoretyczne, oskarżane o działania agresywne, jakich teoria dopuszcza się tak względem tekstu, jak i czytelnika. Atawistyczne nastawienie metodologii, wyrażone poprzez gest zjadania (może nawet pożerania), zostaje zestawiane ze „słabościami”, które można interpretować zarówno jako bezbronność tekstu poddanego interpretacji, jak i w kontekście tradycyjnych nauk o literaturze te fragmenty wypowiedzi, które wymykają się całości, uniemożliwiają uniwersalne, pewne, jednoznaczne odczytanie.

Gwałtu! Rety! Teoria...

Zawarta powyżej krytyka teorii nie jest bynajmniej niczym nowym. Przypomina opowiedziany przez Jonathana Cullera za pomocą rysunku żart, na którym dwaj intelektualiści rozmawiają na temat prowadzonej działalności. Jeden z nich, chcąc upewnić się, że właściwie odczytał intencję interlokutora, pyta: „Terrorystyczną? Dzięki Bogu! Źle zrozumiałem, Meg: myślałem, że prowadzi pan działalność teoretyczną”². Siłowy kontekst teorii nie jest tu od rzeczy, bowiem każdy, kto pragnie porządkować świat za pomocą nauki, musi usidlić, ujarzmić wszelkie przejawy nomadyzmu. W teorii nie ma miejsca na pojedyncze egzemplarze: tu liczą się typy, gatunki, tematy i tropy, rzeczy powtarzalne, dające się sprowadzić do bezpiecznego porządku. Pierwszym gestem, jaki wykonuje się w imię teorii, jest uogólnienie, polegające na uzgodnieniu języka, czyli narzuceniu jednego obowiązującego słownika, którym wypada się posługiwać. Za tym gestem kryje się pokusa totalności,

¹ Cytuję z pamięci wypowiedź prof. Małgorzaty Łukaszuk podczas panelu dyskusyjnego konferencji *Artysta na prowincji* w dniu 15.10.2016 r. w Hucisku.

² J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 25.

budowania całościowego i uniwersalnego systemu znaczeń, do którego można (a potem trzeba) odwołać się podczas procesu czytania. Tym samym rezygnuje się z indywidualnych słowników czytelników³, dopuszczając się aktu okrucieństwa. Dokonuje się on za każdym razem, gdy w opisie oraz ocenie krytycznej zjawiska literackiego metasłownik teorii zostaje potraktowany jako niepodlegające dyskusji narzędzie – wyraz zdrowego rozsądku nad indywidualnym, naturalnym odruchem.

Niefortunny termin „teoria literatury” utwierdził jednak niektórych (...) w mylnym przekonaniu, że mogą napisać wartościową rozprawę lub książkę, „aplikując teorię” do tekstu. Takie przekonanie przyczyniło się do powstania całej masy nieznośnych w lekturze, niesłychanie nudnych artykułów i książek⁴.

Wprowadzając do literaturoznawstwa w latach 70. XX wieku teorię literatury jako przejaw unaukowania dyskursu humanistycznego, dokonano, mówiąc użytą już wcześniej metaforą, aktu opresji, który można by porównać do wprowadzenia stanu wyjątkowego czy zaprowadzenia systemu totalitarnego. Dyskurs władzy, jaki wiąże się z teorią, był niewątpliwie próbą prostego przełożenia mechanizmu wywiezionego z nauk przyrodniczych na grunt humanistyki. To właśnie „odduchowanie ducha przez naukę”, czy panowanie człowieka teoretycznego⁵, przyjęcie w procesie badawczym roli niezaangażowanego obserwatora, doprowadziły do kryzysu, którego konsekwencje obserwujemy do dziś. Miejsce intelektualisty zajął fachowiec czy ekspert, który zajmuje się przede wszystkim „wypełnianiem naukowego protokołu, w przekonaniu, że tylko metodyczne postępowanie może doprowadzić do ustalenia prawdy obiektywnej”⁶. W konsekwencji, takie myślenie prowadzi do uszczelnienia słownika, spłaszczenia dyskursu, zamknięcia go na inne wątki czy dyscypliny, a tym samym do zamknięcia własnej egzystencji w granicach teorii.

Obecna wrogość wobec teorii jest wypadkową wielu różnych splotów okoliczności i postaw: poczawszy od wypalenia się idei systematycznej refleksji nad literaturą⁷ aż do zwątpienia w możliwość objęcia jednym czy drugim paradygmatem

³ „Każdy człowiek nosi w sobie zestaw słów, których używa do uzasadniania swoich działań, swoich przekonań i swojego życia. Są to słowa, za pomocą których wyrażamy pochwałę przyjaciół i pogardę dla wrogów, nasze długofalowe plany, nasze najskrytsze wątpliwości i największe nadzieje. Są to słowa, za pomocą których opowiadamy, czasem perspektywicznie, czasem retrospektywnie, historię naszego życia”. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2009, s. 121.

⁴ R. Rorty, „Teoria literatury” z perspektywy czasu, przeł. T. Kunz, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 327.

⁵ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Universitas, Kraków 2013, s. 47.

⁶ M.P. Markowski, *Humanistyka: niedokończony projekt*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 18.

⁷ „Z upływem lat zacząłem jednak zdawać sobie sprawę, że fala, na której płynę, nie wznosi się już, lecz opada. „Teoria literatury” (którą miałem jakoby współtworzyć) odchodziła powoli do lamusa. Pracownicy wydziałów literatury zaczęli dochodzić do wniosku, że z intelektualnej tradycji ufundowanej na triadzie Nietzsche–Heidegger–Derrida wyciśnięto już wszystkie soki”. R. Rorty, „Teoria literatury” z perspektywy czasu..., s. 325.

teoretycznym wszystkiego, co napisano. To ostatnie ujęcie, postrzegające teorię jako konstrukcję porządkującą rzeczywistość tekstową, nie tylko okazało się złudne, ale wywołało w środowisku czytelniczym poczucie niepokoju. Po pierwsze, dlatego że żadna teoria nie da się do końca poznać, po drugie zaś, z powodu nieustannego poczucia wyobcowania, jakiego studiujący ją akademik doświadcza, zagłębiając się w nieznanie mu dziedziny. Wprowadzenie do obszaru badań humanistycznych (literaturoznawczych) procedur wywiedzionych z nauk przyrodniczych w postaci formułowania hipotez, testowania, eliminowania zmiennych czy jakichkolwiek innych czynników mogących mieć wpływ na jakość pomiaru itp. doprowadziło nie tylko do zwiększenia rozdziału między naukami humanistycznymi i przyrodniczymi, ale i do kryzysu samej humanistyki⁸. Peter Sloterdijk dodaje, że zwątpienie w projekt teoretyzacji humanistyki (w tym dyskursu literaturoznawczego), w który wierzone jeszcze 40 lat temu, jest konsekwencją wcześniejszego zignorowania przez teorię tak indywidualnego doświadczenia lektury, jak i kontekstu kulturowego – rzeczywistości po prostu, w jakiej dane zjawisko literackie się pojawia. Zwraca uwagę na utopijność założenia o poznaniu uniwersalnym, w który wierzyła teoria, bezinteresowność prowadzonych badań, możliwość oddzielenia teorii od życia praktycznego, czy wreszcie dostrzeżenie przedteoretycznej sfery „troski” towarzyszącej każdemu procesowi analitycznemu⁹. Można by zatem powtórzyć za Stanleyem Fishem, że humanistyka (w tym i literaturoznawstwo) nie jest nauką, przynajmniej w tym znaczeniu, w jakim sytuuje ją teoria¹⁰.

Jeśli pójść tropem zasygnalizowanym przez Richarda Rorty'ego, Stanleya Fisha czy Jonathana Cullera, trzeba by raczej powiedzieć, że humanistyka

to pewna wspólnota interpretacyjna, która porozumiewa się tym samym językiem, podziela te same przeświadczenia na temat sztuki i literatury i umie je w podobnym języku

⁸ Kryją się za tym zarówno oskarżenia formułowane ustami przedstawicieli nauk ścisłych, że humanistyka to jedynie „niezrozumiałe mamrotanie”, jak i zwątpienia samych literaturoznawców, którzy poszukując rękopisów podejmowanych badań zaczęli uciekać się do filozofii, socjologii, psychologii czy antropologii, czyli tych wszystkich dyskursów, mających choćby pozór systemu zbudowanego na teoretycznych podwalinach. O nieprzystawalności języka nauk ścisłych do opisu zagadnień humanistycznych przekonują dwaj fizycy, Jean Bricmont i Alan Sokal, którzy ujawnili ignorancję i niekompetencję znanych intelektualistów o humanistycznej proveniencji sprowadzających terminologię z zakresu nauk ścisłych do funkcji *quasi*-retorycznych, w celu nadania swoim wywodom powabu i waloru uczoności. A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

⁹ P. Sloterdijk, *The Art of Philosophy: Wisdom as a Practice*, New York 2012, cyt. za: M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości...*, s. 48.

¹⁰ “All of this should not be taken to mean, as it was by some, that I am attacking the humanities or denigrating them or declaring them worthless. I am saying that the value of the humanities cannot be validated by some measure external to the obsessions that lead some (like me) to devote their working lives to them – measures like increased economic productivity, or the fashioning of an informed citizenry, or the sharpening of moral perceptions, or the lessening of prejudice and discrimination”. S. Fish, *The Uses of Humanities: Part Two*, 13.01.2008, http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/01/13/the-uses-of-the-humanities-part-two/?_r=0 [dostęp: 31.12.2016].

wysławić, ale nie odnosi niczego, co literatura i sztuka ma do zaferowania, do świata kierującego się jakąkolwiek celowością. Wspólnota ta opiera się na kantowskim podziale władzy sądzenia i wyjątkowość humanistyki określa przez odwołanie do bezinteresownego sądu smaku (...) humanistyka ma nam dostarczać narzędzi, dzięki którym będziemy umieli rozmawiać o tym, co uznajemy za ważne dla nas i nam podobnym¹¹.

W cytowanym fragmencie trzeba zwrócić uwagę na dwie kwestie. Pierwsza odnosi się do źródłowego znaczenia słowa teoria, które wywiedzione z greckiego *theorein* oznacza 'rozpoznawać', 'przyglądać się', 'kontemplować'.

(...) teoria znaczy „ogląd”. Dziś już prawie o tym zapomniano. Jako „czyste oglądanie pojmował ją Arystoteles. Nie oznacza więc ani doktryny, ani systemu, ani wyjaśniania, ani uzasadniania. Oznacza wyłącznie „wnikliwie oglądanie”¹².

Ktoś, kto posługuje się teorią, staje w pewnym dystansie wobec przedmiotu oglądu, tym samym sytuuje się w pozycji władczej. Teoria wizualności ukazuje tę prawdę o sytuacji oglądu jako sposobie sprawowania władzy, która pozwala patrzącemu zająć pozycję „u szczytu schodów”, za pomocą figury *voyera*. Taka postawa daje teoretykowi władzę, zarówno tę sytuującą czytelnika w bezpiecznym dystansie i umożliwiającą w dowolnym momencie zmianę pozycji względem badanego tekstu, jak i tę, która zabezpiecza przed popadnięciem w iluzję ostatecznego rozwiązania – teoria jest bowiem wyposażona w system bezpieczeństwa, jest autoreferencyjna.

Druga kwestia dotyczy powiązania teorii z jej praktycznym zastosowaniem. Markowski w uzasadnieniu używa liczby mnogiej w odniesieniu do narzędzi, sugerując, że dziś niemożliwym jest sprowadzenie teorii do systemowego i uniwersalnego klucza, którym można przeczytać wszystko. Ponadto zwraca uwagę na utylitarny charakter teorii, która jest polityczna w tym sensie, że zawsze odpowiada na kulturowe napięcia w danym momencie historycznym. Wobec powyższych rozpoznań trudno utrzymać dotychczasowy status teorii.

Dobra, zmiana!

„Wszyscy należymy dziś do epoki postteorii” – przekonuje Ryszard Koziołek¹³, stawiając pytanie o status teorii w dzisiejszym doświadczeniu czytelniczym. Ostatnia z prób zaprowadzenia uniwersalnej nauki o literaturze zaproponowana przez strukturalistów została pogrzebana przez samych „ojców założycieli”¹⁴. Odpowiedzią na „siłowe rozwiązania” teorii stała się poststrukturalistyczna wielość

¹¹ M.P. Markowski, *Humanistyka: niedokończony projekt...*, s. 21.

¹² N. Hartman, *Systematyczna autoprezentacja*, przeł. J. Garewicz, „Literatura na Świecie” 1987, nr 4, s. 306.

¹³ R. Koziołek, *Teoria literatury jako akt wiary*, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 14.

¹⁴ Warto przypomnieć w tym miejscu S/Z Rolanda Barthesa, który jako gorliwy teoretyk porzuca w tej książce wizję jedynej, prawdziwie słusznej ortodoksji literaturoznawczej wykazując utopijność tej wizji i niemożliwość jej realizacji. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

i pluralizm. Zresztą, prefiks „post-” zrobił w latach 70. ubiegłego wieku w badaniach literaturoznawczych zawrotną karierę, określając nie tyle jakiś kierunek, ile pewną etyczną postawę wobec wszystkiego, co nosi choćby znamiona autorytatywności i ekspansywności. W nowym paradygmacie teoria stała się koncepcją transgresywną, o rozmytych granicach, wiecznie w ruchu pomiędzy różnymi dziedzinami i dyscyplinami. Po drugie, nową właściwością teorii jest jej nieuporządkowanie, fragmentaryczność i niestabilność, czego wyrazem są dokonujące się wciąż w badaniach literackich „zwroty”.

Wydaje się, że chociaż pojęcie „zwrotu” w ostatnich dwóch dekadach jest silnie nadużywane, to oddaje ono charakter współczesnej myśli teoretycznej. Za definicją „zwrot” kryje się zawsze pewna zmiana o nagłym i jednorazowym charakterze. Samo pojęcie nie konotuje ani konsekwencji tejże zmiany (czy jest to jedynie postulat, czy też dokonuje się ona naprawdę) ani jej zakresu (czy obejmuje ona cały obszar, czy jedynie fragment), jest raczej wyrazem niezgody na dotychczasowy kierunek działań. Paradoks „zwrotności” polega jednak na wielości tychże zmian¹⁵, które jak dowodzą przeciwnicy niczego nie zmieniają, są jedynie poruszeniami, przemieszczaniami pewnych pojęć, korektami, dopełnieniami przełomu poststrukturalistycznego. Powinniśmy mówić tu raczej o modach, wyrażanych przez coraz to nowe „-logie” czy „-izmy”, te bowiem pojawiają się na krótko i znikają, zastąpione innymi. „Jest dziś tyle zwrotów, że nie wiadomo już, w którą stronę się zwrócić, by choć przez chwilę iść prosto naprzód”¹⁶. Wobec tej wielości kierunków niemożliwe jest myśleć konsekwentnie w jeden sposób i o jednym, tym samym.

Wartością „zwrotności” dzisiejszej teorii wydaje się jednak co innego niż ukierunkowanie dyskursu literaturoznawczego. Jest nią przede wszystkim autorefleksja, czyli budowanie świadomości na temat konceptualizacji pewnych rozwiązań czy ujęć badawczych. Teoria literatury staje się sama przedmiotem analizy, dzięki czemu możliwe jest przyglądanie się, w jaki sposób dany „zwrot” radzi sobie z tekstem. W praktyce akademickiej sprowadza się to często do zajęć, podczas których

¹⁵ Anna Burzyńska wymienia cztery ważne zwroty w ostatnim trzydziestolecu: pragmatyczny, etyczno-polityczny, narratystyczny i kulturowy. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 85–87. Między 2005 a 2008 rokiem lista „zwrotów” deklarowanych na łamach najważniejszych czasopism literaturoznawczych obejmuje 15 pozycji: antropologiczny (kulturowy, antropologiczno-kulturowy), darwinowski, dramaturgiczny, etyczny, genderowy, ikoniczny, interpretacyjny, lingwistyczny, ku rzeczom, narratystyczny, performatywny, poznawczy, pragmatyczny, retoryczny, topograficzny. Tyle podaje Paweł Bohuszewicz (P. Bohuszewicz, *Po czy w ramach poststrukturalizmu? „Zwroty” badawcze wobec przełomów paradygmatycznych w najnowszym literaturoznawstwie polskim*, [w:] *„Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2010, s. 23–24). Dziś dodalibyśmy co najmniej kilka, jak choćby zwrot afektywny, posthumanistyczny, *animal studies* czy geopoetycki.

¹⁶ To niezwykle charakterystyczne zdanie wypowiedziane przez prof. Jarosława Ławskiego w recenzji rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Bachniak jest wydaje mi się reprezentatywne dla całego środowiska akademickiego, które podważa zasadność posługiwania się „zwrotem” jako kategorią określającą zmienność kierunku czy toru myślenia w badaniach literaturoznawczych.

jeden tekst może być czytany w perspektywie różnych konstrukcji teoretycznych, co z jednej strony prowadzi do przeświadczenia, że teoria literatury jest dzisiaj skrzynką z narzędziami, do której sięga literaturoznawca, z drugiej zaś stawia znak zapytania wobec samego zjawiska znaczenia tekstu, które jest raczej wytwarzane niż odkrywane. Jak dowodzą sceptycy, nowe kierunki (zwroty, ujęcia) raczej generują sensy niż je odczytują z tekstu, są wylęgarnią wirtualnych znaczeń, co czasem prowadzi do kompletnie sprzecznych, rywalizujących ze sobą ujęć. Zjawisko to nosi znamiona samonapędzającego się procesu: każdy kolejny zwrot odpowiada na współczesną dyktaturę nowości¹⁷, zaś odczytania za pomocą narzędzi wytworzonych na potrzeby zwrotu teksty szybko się dezaktualizują, otwierając coraz to nowsze perspektywy: niezagospodarowane obszary, luki, niedopowiedzenia, które domagają się ujarzżenia teorią.

Ogłaszanie kolejnych zwrotów pozwoliło dostrzec retoryczny potencjał teorii, na co zwrócili uwagę pragmatyści. W tej perspektywie teoria jest przede wszystkim gatunkiem wypowiedzi

nie będącym ani ocenianiem relatywnych zalet poszczególnych dzieł literackich, ani historią idei, ani też filozofią moralną czy tworzeniem nowych wizji społeczeństwa, lecz wszystkim tym naraz (...)¹⁸.

Wypowiedzi rodzące się w ramach teorii zazwyczaj wychodzą poza obszar literatury, zmierzając ku filozofii, antropologii, psychoanalizie, socjologii, historii, sztuce czy mediom. Wyjście na obrzeża innych dyscyplin okazało się działaniem niezwykle ożywym dla badań literaturoznawczych¹⁹. Przede wszystkim dlatego, że zmieniały one zawodową perspektywę, wprowadzając w dyskurs teorii literatury pozaliteraturoznawcze, czasem nawet pozahumanistyczne ujęcia, co właśnie stawało się podłożem dokonywanych zwrotów. Jak przekonuje Thomas Kuhn, to właśnie nadzwyczajne zdarzenia polegające na zasadniczym zwrocie w zawodowych przekonaniach określa się rewolucjami naukowymi²⁰. Parafrazując myśl Karla Poppera na temat statusu poznawczego nauki, który pisał, że prawdziwe problemy filozoficzne zawsze miały swe źródło w palących problemach nienależących do filozofii, takich jak życie społeczne, przyrodoznawstwo czy religia, można powiedzieć

¹⁷ Niezwykła szybkość zmian we współczesnej teorii literatury jest efektem oddziaływania społeczeństwa informacyjnego, w który zmienność jest właściwością życia codziennego. To co nowe szybko się dezaktualizuje, stąd konieczność nadążania za światem w postaci coraz to nowych języków i narzędzi, które dostarczają nowych ujęć. T.H. Eriksen, *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacyjnej*, przeł. G. Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003, s. 26–38.

¹⁸ R. Rorty, *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982, cyt. za: J. Culler, *Teoria literatury...*, s. 11.

¹⁹ Choć zdarzają się także głosy krytyczne, określające ów mariaż teorii z innymi dyscyplinami jako rodzaj zdrady czy wygnania, które poskutkowały rozmyciem się granic dyskursu literaturoznawczego i osłabieniem dyscypliny, co jedynie wzmogło współcześnie odczuwany kryzys. Zob. R. Koziółek, *Teoria literatury jako akt wiary...*, s. 24–25.

²⁰ T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, J. Nowotniak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 25.

to samo w odniesieniu do teorii literatury²¹. Sięganie w teorii literatury do dyskursów filozoficznych, antropologicznych, a ostatnio politycznych, ekonomicznych, biologicznych, medialnych czy technicznych, ujawniło istniejące w obszarze badań literackich obszary miejsc niedoczytanych, niejasnych, niedających się wyjaśnić w perspektywie literaturoznawczej.

Co ważniejsze jednak dla prowadzonej w ramach dyskursu narracji teoretycznej, został wzbogacony słownik, którego używa się podczas procesu interpretacji.

Powraca w tym miejscu kwestia, na którą jakiś czas temu zwrócił uwagę Andrzej Szahaj, pisząc:

każda interpretacja jest osadzaniem tekstu w jakimś kontekście i przez to wytworzeniem jego znaczenia, dokonaniem dla określonego celu (...) Interpretacje, tak jak fakty, są tworam i intencjonalnymi wytwarzanymi językowo dla określonych celów pragmatycznych²².

Czytanie tekstu w perspektywie wybranej teorii jest zawsze użyciem związanego z nią słownika. Język w teorii zwrotów staje się nie tylko narzędziem, ale i przedmiotem badania. Za wyborem języka kryje się bowiem bardzo konkretne osobiste doświadczenie, osobowość czytającego, jego lęki, pragnienia, smutki i radości²³. W tej perspektywie teoria jest zatem zawsze aktem wyboru języka, jakim chce się opowiadać swoje doświadczenie lektury²⁴. Można zatem rozumieć, dlaczego Paul de Man, diagnozując opór wobec fundamentalnych zapędów teorii, przesuwa akcent w refleksji teoretycznej na „autonomiczny potencjał języka”, którym dokonuje się opisu²⁵.

Tertium comparationis

Obecna sytuacja teorii znajduje się zatem w swoistym impasie. Z jednej strony nie można odmówić racji zwolennikom pragmatyzmu, którzy w polifonii języków teoretycznych pokładają nadzieje niewyczerpalności dyskursu, z drugiej zaś praktyka akademickich badań literackich, stosowana na większości uczelni, nadal skłania się ku jedynej prawdziwie słusznej ortodoksyjnej metodologii strukturalnej,

²¹ K.R. Popper, *Status poznawczy nauki i metafizyki*, przeł. B. Chwedeńczuk, „Znak” 1978, nr 3, s. 367–387; K.R. Popper, *Jak widzę filozofię*, przeł. T. Szubka, „Przegląd Powszechny” 1988, nr 7–8, s. 37.

²² A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1996, s. 80.

²³ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości...*, s. 72.

²⁴ Na przykład mam świadomość, że niniejszy tekst jest pisany z pozycji poststrukturalistycznej, bo na tym języku „wychowywałem się do lektury”. I podobnie jak w przypadku nauki języka obcego pierwszy język pozostaje zawsze matrycą naszego myślenia, tak też dzieje się w teorii. Człowiek przez całe życie do głębi przyswoić może jeden, dwa języki teoretyczne, z perspektywy których będzie czytał, budował swoją refleksję.

²⁵ P. de Man, *Opór wobec teorii*, przeł. M. Rusinek, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 87.

operującej słownikiem „trojczków”²⁶. Teza, którą stawia niniejszy artykuł, jest zatem prosta. Jeśli teoria jest przede wszystkim narracją powstającą na bazie praktykowanego języka, korzystającą z różnych słowników powstających przy okazji rodzących się coraz to kolejnych kierunków, zwrotów czy perspektyw badawczych, trzeba na nowo napisać teorię literatury, przyjmując retorykę za punkt odniesienia. Postulat nowej retorycznej teorii literatury odpowiadałby na wszystkie najważniejsze zwroty ostatniego ćwierćwiecza, a jednocześnie uwolniłby istniejącą refleksję nad teorią od perspektywy historycznej, linearnej, dowodząc, że badania nad literaturą koncentrują się wciąż na tych samych problemach, opisywanych za pomocą różnych metafor. Może warto zawiesić dotychczasowy klasyczny sposób pokazywania teorii przez pryzmat historii literatury, szkół badawczych, linearnego rozwoju, a spróbować napisać ją w perspektywie retorycznej jako domenę żywiołu mowy.

Retorykę trzeba tu przede wszystkim rozumieć jako zdolność opisu pewnej uniwersalnej właściwości języka, która dla teorii wydaje się szczególnie ważna²⁷, odnosi się bowiem do konstruktów rzeczywistości kształtowanej przez wspólną interpretacyjną za pomocą języka właśnie²⁸. Tym samym postulowanej idei stworzenia retorycznej teorii literatury bardziej odpowiadałoby pojęcie retoryczności. „Retoryka” i „retoryczność” to jakby dwa ujęcia tej samej „twarzy języka” – zauważa Michał Rusinek – w pierwszym wypadku mamy do czynienia z uporządkowaną wiedzą o języku, w drugim – z wywrotową cechą języka, podważającą wszelki porządek. Tradycyjnie rozumiana retoryka rozumiana jest jako

system reguł konstruowania, analizowania, *resp.* wypowiedziania nieskończonej liczby poprawnych tekstów zbudowanych ze skończonej liczby poprawnych zdań, *resp.* poprawnych periodów, przy czym i zdania, *resp.* periody, i teksty uporządkowane są inwencyjnie, dyspozycyjnie i elokucyjnie, zgodnie z zamierzeniami autora²⁹.

Podobnie jak „twarda” teoria retoryka byłaby formą stałą, pozwalającą się sprowadzić do kategorii (*inventio, dispositio, elocutio*) porządkujących kompozycję wypowiedzi. Kryje się za nią potrzeba funkcjonalizowania wypowiedzi, która kształtuje lub odkrywa inwencję samego języka³⁰, przyjmującego elegancką formę. Co ważne, a o czym się często zapomina, retoryka od samego początku służyła nie tylko do budowy tekstów mających na celu uwierzytelnienie przekazywanych informacji, ale także do analizy tychże tekstów. Przy pomocy reguł retoryki odkrywa

²⁶ Mam tu na myśli systematyzujący wykład o charakterze podręcznikowym M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991.

²⁷ M. Rusinek, *Retoryka wobec teorii literatury*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska i in., Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, s. 79–86.

²⁸ Niniejsza metafora używana przez pragmatystów do opisu rozpadu teorii nie jest bynajmniej deklaracją wyboru perspektywy, ale rodzajem ilustracji przekształcenia w dziedzinie teje teorii.

²⁹ J.Z. Lichański, *Przedmiot i definicja retoryki*, [w:] tegoż, *Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 53.

³⁰ Por. Arystoteles, *Retoryka*, [w:] tegoż, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 47.

się mechanizmy ukształtowania tekstowego, nic zatem dziwnego, że stała się ona częścią poetyki, a ta związana jest ściśle z teorią literatury.

Jednak dla proponowanej retorycznej teorii literatury ważniejsze byłoby współczesne pojęcie retoryczności, a więc pewnej właściwości języka, jego skłonności do działania³¹. Retoryczność odsuwa na bok wypracowane przez klasyczną retorykę struktury, zarzuca porządki, kategorie, by skupić się na samym języku ze wszystkimi jego nielogicznościami, które nie pozwalają zamknąć go w systemie. Z punktu widzenia retoryczności o wiele ważniejszy jest moment dyskursu – konstruowania się znaczenia w kontekście, wobec wielu zmiennych, czytania między wierszami, docierania do drugiego, często ideologicznego, dna, skąd przygląda się ona wciąż na nowo powstającym metaforom, splotom skojarzeń, alegoriom.

Proponowane ujęcie retoryczne będzie zatem rozumiane jako pewna właściwość prowadzenia dyskursu, na który składają się zwroty, styl a także metafory używane w badaniach literaturoznawczych czy w konkretnej narracji metodologicznej. Jeśli sięgnąć do klasycznej teorii elokucji zobaczymy, że obejmuje ona interesujące nas grupy zagadnień: typologię stylów, zasady wyborów takiego, a nie innego wyrażenia, wreszcie przekształcenia w obszarze tropów i figur. Współczesne tendencje teoretyczne do tworzenia coraz to nowych dyskursów kształtowanych pod wpływem wytwarzanego języka opierają się w dużej mierze na generowanych skojarzeniach i wprowadzaniu pojęć, które zyskują w danym kierunku teoretycznym znamiona metafory, słowa klucza. W języku współczesnej teorii wielokrotnie używa się mechanizmów wywiedzionych z koncepcji metafory polegających na posługiwaniu się inną nazwą na określenie pewnego zjawiska (to zresztą pojawia się zazwyczaj jako zarzut w ustach przeciwników nowych kierunków, którzy zarzucają im powtarzalność rozwiązań przy jednoczesnej kreatywności onomastycznej) lub przeniesienia znaczenia z jednej rzeczy na drugą (tak dzieje się w przypadku przenoszenia pojęć z dyscyplin dalekich od literaturoznawstwa, np. nauk przyrodniczych, ścisłych, technicznych i używania ich do analizy tekstu)³². Powszechna praktyką jest wyjmowanie pewnych pojęć z ich zwykłego kontekstu i przenoszenie w kontekst zarysowany nowym ujęciem teoretycznym, jak choćby 'fałda' z dyskursu dekonstrukcji przeniesiona z języka krawieckiego czy 'śląd' w teorii hermeneutycznej zapożyczony z języka tropicieli.

Nie da się bowiem zaprzeczyć, że język teoretyczny jest językiem metafor, które jako konstrukcje literacko-naukowe odzwierciedlają pewną kulturę, otoczenie, pewien moment historyczny. „Odciskają się w nich zatrudnienia i zainteresowania ich autorów”³³. Ten podstawowy dla języka, jak dowodzą Mark Johnson i George Lakoff,

³¹ M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003, s. 10.

³² Trzeba zatem rozumieć metaforę nieco szerzej, niż zwykło się o niej mówić w poetyce, gdzie sprowadza się ją do analogii między dwoma przedmiotami, wydarzeniami czy relacjami. Sam Arystoteles definiuje metaforę jako „przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną, z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii”, a zatem szerzej, niż chciałaby tego klasyczna teoria. Arystoteles, *Poetyka*, [w:] tegoż, *Retoryka...*, s. 352.

³³ D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 12.

mechanizm metafory jest stale obecny w życiu codziennym, w potocznym myśleniu o świecie, ujawnia się w podejmowaniu działań, co więcej, pełni funkcję strukturyzującą, nadając kształt systemowi pojęciowemu właściwemu naszej kulturze – nie można inaczej wyrazić siebie, jak poprzez metafory. Im bardziej abstrakcyjnych kwestii dotyczy nasze rozumowanie, tym większą rolę odgrywają metafory³⁴. Nic więc dziwnego, że w myśleniu o celowym organizowaniu badania tekstu w teorii literatury wielokrotnie używano metafor, żeby przywołać najbardziej powszechne i ogólne jak ‘forma’ czy ‘struktura’ zapożyczone z języka architektonicznego. Już pobieżna analiza semantyczna tych metafor objawia istotę myślenia o teorii jako o uporządkowanej materii. Metaforyczny potencjał tkwi także w oswojonych przez język akademicki pojęciach, jak wspomniana już wcześniej ‘teoria’, sugerująca sytuację oglądania, patrzenia, czy ‘metoda’ (gr. *méthodos*)³⁵ tłumaczona jako ‘kroczący właściwą drogą’, co konotuje ruch, zmienność, poznawanie w drodze, nie zaś sztywny system reguł i prawd, do których dążą współczesne tendencje naukowe. Metafory, uwypuklając pewne cechy oraz wskazując na najważniejsze aspekty osobistego doświadczenia, uzasadniają wnioskowanie i stanowią oś operacyjną wyobraźni twórczej³⁶, co szczególnie uwidacznia się w języku proponowanych nowych kierunków badawczych.

Punktami, wokół których koncentrowana jest wyobraźnia teoretyczna, byłyby z pewnością toposy, pełniące funkcję tematu, jak i nośnika znaczenia. Topos staje się ośrodkiem „pola semantycznego”, które generuje możliwości tworzenia i rozumienia nowych wyglądów – konstrukcji mentalnych³⁷. Jeśli sięgnąć do definicji, okaże się, że w samym pojęciu zawarta jest obietnica kreacyjna.

Wyraz ‘topos’ (...) oznacza dosłownie ‘miejsce’, z którego mówca (pisarz) czerpie tworzywo inwencyjne. ‘Siedliskiem’, ‘magazynem’ toposów może być miejsce nieokreślone – myśl lub określone – znak (symbol, gest, słowo, pismo)³⁸.

Jest to zatem punkt stały, wokół którego generuje się dyskurs, tworzy się sieć połączeń. Topos naświetla powstający na bazie teorii język, na nowo lokuje pojęcia wywiedzione z innych dziedzin we właściwym kontekście. Sięgając do używanych przez język teorii toposów, można pokusić się o budowanie pól semantycznych związanych z doświadczeniem egzystencjalnym, cielesnością, płciowością i erotyzmem,

³⁴ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 26–28.

³⁵ Właściwie jest to złożenia dwóch słów: *meta* – określający usytuowanie czegoś poza danym obiektem: po, z tyłu, ponad, pod oraz *hodos* oznaczający drogę, ścieżkę. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 329, 330, 361.

³⁶ W. Limont, *Analiza wybranych mechanizmów wyobraźni twórczej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1996, s. 146.

³⁷ J. Martin, R. Harre, *Metaphor in science*, [w:] *Metaphor: Problems and Perspective*, red. D.S. Miall, Sussex 1982. Podają za: D. Draaisma, *Machina metafor...*, s. 25.

³⁸ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 60.

konsumpcją, pracami rzemieślniczymi, działaniami wojennymi, sportem i rywalizacją, wspomnianą już architekturą, muzyką, ikonosferą, teatrem itd.

Postulowana retoryczna teoria literatury mogłaby jednak nie tyle śledzić konkretne figury czy tropy, choć pewnie nie można tego uniknąć przy podejmowanej refleksji, ile zastanowić się nad rolą kategorii retorycznych lub sposobów konceptualizacji metafor w budowaniu narracji teoretycznej. Nie chodzi zatem o to, by zajmować się topologią, tropologią, metaforologią teorii, ale o próbę spojrzenia na refleksję teoretyczną jako na akt mowy. Można bowiem odnieść wrażenie, o czym wspominaliśmy wcześniej, że w kontekście dokonujących się zwrotów, zmienia się jedynie język. Poczucie znużenia dotychczasowymi frazami, pojęciami sprawia, że poszukujemy wyrażeń nowszych, bardziej użytecznych, czasem zwyczajnie atrakcyjnych. Ale bywa też tak, że w kolejnych propozycjach metodologicznych wraca się do dawnych koncepcji, odświeża się je i odnajduje w nich nowy (niekiedy) rewolucyjny potencjał, w rzeczywistości zmieniając jedynie metafory.

Interesującym w tej perspektywie wydaje się zatem sposób, w jaki język teorii, narzędzia kreowane dzięki używanym metaforom, pozwalają czytać dziś tekst. Warto by napisać tę opowieść, zatrzymując się chociażby nad sposobami egzemplifikacji myśli w szkołach teoretyczno-literackich, figurami interpretacji tekstu i ich wpływem na interpretację, obrazami mentalnymi teorii literatury, zapożyczeniami języka z innych dyscyplin do teorii literatury, a także sposobami ich transfuzji czy przekładu. W ten sposób może urzeczywistnić się teza o teorii jako dyskursie o dyskursach, miejscu porozumienia, dialogu czy debaty, czy wreszcie rodzaju praktyki retorycznej³⁹.

Does anyone need the rhetorical theory of literature?

Abstract

The new various directions of the literary research are continuously appearing. Together with them, new perspectives of the research of the literary texts are opening up. They allow to ask questions concerning the language generated by them, with the use of which they shape the literary discourse. Being aware of the consequences of the linguistic shift for the research on culture, today the rethorical viewpoint in the conduct of the theoretical discourse is adopted. At the same time, the attention is paid to the phrases, style, as well as the metaphors used in the current literary research. The entire reflection is accompanied by the comparative spirit, that is, a certain transdisciplinary openness, which calls for abandoning the internal literary field by the theoretical research, and entering the wide field of the culture research. This process is especially visible in the new theoretical-literary directions (cognitive humanities, constructivism, affective theory of literature etc.) and enables to assign to the comparative literature the role of a binder of the taken discourse on the border between theory and rethorics.

Key words: theory of literature, rhetoricality, poststructuralism, methodology

³⁹ Autorami tych retoryczno-dyskursywnych definicji teorii są Ralf Cohen, Roger Poole, Richard Rorty, Steven Mailloux i Joseph Natoli. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, s. 12–13.

Adam Regiewicz – dr hab. w dyscyplinie literaturoznawstwo, prof. nadzw. Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie; kierownik Zakładu Teorii Literatury oraz Pracowni Komparatystyki Kulturowej. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, semiotyką i antropologią audiowizualności i nowych mediów, relacjami chrześcijaństwa i popkultury oraz figurami narracyjnymi teorii. Autor projektu „Retoryczność teorii” realizowanego we współpracy z Uniwersytetem Pedagogicznym w Krakowie i Uniwersytetem Śląskim. Ostatnio opublikował: *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015; *Kerygmatyczne figury interpretacji*, Kraków 2016; *Pomiędzy zbrodniami. Komparatystyka na tropie kryminału*, Gdańsk 2017.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.6

Artur Żywiołek

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Światłocienie perswazji.

Fragmenty dyskursu *ero//teore//tycznego*

Światło umożliwia widzenie, choć samo pozostaje niewidzialne.

Józef Tischner, *Filozofia dramatu*

Prawda jest całością. Całością zaś jest tylko taka istota, która dzięki swemu rozwojowi dochodzi do swojego ostatecznego zakończenia.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia ducha*

Całość jest nieprawdą.

Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Minima moralia*

Estetyka fragmentu cieszy się ostatnimi czasy szczególną popularnością.

George Steiner, *Poezja myślenia*

Mój język drży z pożądania.

Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*

Zamiast wstępu

„Nie mamy już początków”, powiada w pierwszym zdaniu *Gramatyk tworzenia* George Steiner¹. Dumna introdukcja błyskotliwego współczesnego erudyty – tyleż smutna, co ironiczna – zwraca naszą uwagę na problematyczność procesu myślenia zakorzenionego w logice całości/części i retorycznej sile perswazji, która, podobnie jak muzyka, ma swój własny bieg czasu. Koniec także jest nieustannie odraczany. Koniec teorii rychło przeobraził się w teorię końca. „I odtąd już w życiu cele nasze niejasne”, mówi Zbigniew Herbert w wierszu *Ścieżka* z tomu *Napis*. Droga do poznania prawdy stała się ścieżką, a nawet nie tyle „ścieżką prawdy”, co „po prostu ścieżką”, która „traciła swoją jedność i odtąd już w życiu cele nasze niejasne”². Poeta obrazuje impas poznania (prawdy?) przestrzennymi metaforami „źródła” i „wzgórza”. Usytuowane po prawej stronie „źródło” wiedzie „po stopniach mroku w coraz głębszą ciemność” do „matki elementów którą uczcił Tales, by w końcu się pojednać

¹ Zob. G. Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 7.

² Z. Herbert, *Ścieżka*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 179. Kolejne cytaty według tego wydania lokalizują w tekście.

z wilgotnym sercem rzeczy, z ciemnym ziarnem przyczyny” (s. 179). Z kolei pozycja „wzgórza” daje „spokój i pogląd ogólny, granicę lasu, jego ciemną masę, bez poszczególnych liści, pnia, poziomy”, kojącą wiedzę, „że las jest jednym z wielu lasów” (s. 179). Wiersz zamyka „retoryczne” pytanie pozbawione jednak finalnego graficznego znaku zapytania:

Czy naprawdę nie można mieć zarazem
źródła i wzgórza idei i liścia
i przelać wielość bez szatańskich pieców
ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji (s. 180)

Pytajmy dalej: czy rozumiejące myślenie poddane jest sile gramatycznych antynomii: całości i części, światła i ciemności? Czy wiedza jest władzą, jak chciał Michel Foucault, czy może raczej, jak zakładał Platon, „widzeniem”, które oświeca każdego, kto pragnie/pożąda Prawdy. Wszak Idee mają swoje etymologiczne źródło w widzeniu. Jeśli zatem ἰδεῖν (*idein*) określa „widzenie”, „spozostanie”, „rozumienie”, zmysłowe ujmowanie widzialnego kształtu rzeczy, to także teoria (θεωρία) ma swój zmysłowy komponent w postaci „oglądania”, „patrzenia”, „widzenia” (θεόομαι). Teoria jest jednak zmienna i chimeryczna. Dostarcza nie tylko euforycznej rozkoszy poznania, ale także może przynosić ból, gorycz, wstyd i upokorzenie; może dać „kojącą wiedzę”, że każdy tekst jest jednym z wielu elementów logicznej Całości, a także rozbić ową Całość na tysiące fragmentów nieuchwytnych, bo „płynnych” rzeczywistości. Teoria jest chimera, która jednego dnia daje „obietnicę Scalenia”, drugiego zaś wszystko *nicuje*, pogrążając się w światłocieniach dekonstrukcji; raz twierdzi, że „prawda jest całością” innym razem, że „całość jest nieprawdą”³.

***Captatio benevolentiae* albo gorzkie żale humanisty...**

W opublikowanym w roku 1980 szkicu *Z poradnika dla doktorantów* Janusz Sławiński zamieścił fikcyjną, choć wysoce prawdopodobną, anegdotę o pewnym młodym doktorancie, który, po wysłuchaniu konferencyjnego referatu wybitnego uczonego i poruszony sformułowanym przezeń naukowym konceptem, odczuł potrzebę podzielenia się entuzjazmem ze swoim promotorem, tudzież nauczycielem swego promotora, a także profesorem starej daty, znanym w środowisku badaczem nowego typu oraz szefem ekipy badaczy starego typu⁴. Entuzjazm doktoranta został jednak skutecznie zgaszony przez owych panów, wedle których przedstawiony koncept jest „dyskusyjny” i „wysoce kontrowersyjny”. Skonsternowany doktorant uprzejmie przytakuje, po czym ze zdumieniem zauważa, że ci czterej traktują go tak, jakby był przezroczystry. Morał tej historii jest dwojaki: po pierwsze młody adept nauki najzwyczajniej się wygłupił, po drugie zaś jego tarapaty miały „charakter

³ Wykorzystane przeze mnie fragmenty tekstów Hegla i Adorna pojawiają się także jako motta w książce Michała Kuziaka *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2006.

⁴ Zob. J. Sławiński, *Z poradnika dla doktorantów*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. III („Teksty i teksty”), Universitas, Kraków 2000, s. 102–103.

lingwistyczny”⁵. Doktorant nie znał „idiomów języka”⁶, za pomocą którego dochodzi do komunikacji w świecie nauki, to jest w „królestwie oświecających perswazji”⁷. Retoryczna moc owego idiomu określa i warunkuje „wzniosłe misterium życia naukowego”⁸. Doświadczenie młodego człowieka miało nadto charakter inicjacyjny: doktorant uświadomił sobie, że retoryka naukowa waloryzuje słowa „dyskusyjny” i „kontrowersyjny”, przypisując im znaczenie odmienne od potocznego i zdroworozsądkowego:

Gdy specjalista orzeka – pisze Janusz Sławiński – że czyjaś wypowiedź (myśl, teza, koncepcja itp.) jest dyskusyjna lub kontrowersyjna, to wcale nie zamierza z nią dyskutować. On ją po prostu ocenia jako z gruntu niesłuszną, obcą lub wręcz szkodliwą i ostrzega łatwowiernych, by się w nią nie angażowali⁹.

Rozmówcy młodego naukowca okazali się wyznawcami komunikacyjnej utopii, „w której żywiołami najbardziej niepożądanymi są: różnorodność mniemań, wielosłusność, sporność”. Na przeciwnym biegunie sytuują się zaś „koncentraty słuszności”: komunał i banał¹⁰, powiada Sławiński. Autor cytowanych wypowiedzi ironicznie zakłada, że cel badań humanistycznych wyznacza nie tyle poszukiwanie prawdy poprzez dialog, weryfikowanie hipotez badawczych, lecz retoryczna strategia *captatio benevolentiae*, zjednywanie sobie przychylności słuchaczy/czytelników¹¹.

Słowo „strategia” nie jest użyte przypadkowo. Semantyka tego pojęcia wiąże się po pierwsze z dziedziną walki, wojskowości, po drugie zaś ze sferą planowania określonych działań. W sytuacji, w której dotychczasowy etos Erudyty, Mędrca i Nauczyciela¹² uległ rozpadowi, odpowiedzią na zaistniały kryzys stały się rozmaite strategie przetrwania: nie tylko planowania, ale przede wszystkim „walki” o nowy status i nową rolę w społeczeństwie. Walka o nową humanistykę przypomina, zdaniem Sławińskiego, „widowisko”, którego normy gatunkowe określić można mianem „tragedii losu”, „komedii omyłek” lub „thrillera”¹³. Do najważniejszych działań perswazyjnych zabezpieczających społeczną pozycję humanisty Janusz Sławiński zalicza następujące rodzaje strategii: scjencyficzną, artystyczną, prorocką, strategię organizatora i działacza, „strategię oryginalności za wszelką cenę” oraz strategię

⁵ Tamże, s. 103.

⁶ Tamże.

⁷ Por. H.-G. Gadamer, *Retoryka, hermeneutyka i krytyka ideologii*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 80.

⁸ J. Sławiński, *Z poradnika...*, s. 106.

⁹ Tamże, s. 104.

¹⁰ Tamże, s. 105.

¹¹ W nieco odmienny sposób pisze o tym w Michel Foucault, podkreślając rolę rozmaitych instytucji naukowych, autorytetów, systemu wydawnictw, autocenzury, zaniku tekstów źródłowych na rzecz komentarzy i przyczynkarstwa czy też swoistej celebry i rytuałów, które stanowią ważne składniki procedur kontroli i wytwarzania dyskursu. Zob. M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

¹² Zob. J. Sławiński, *Gorzkie żale*, [w:] tegoż, *Prace wybrane...*, s. 12.

¹³ Tamże, s. 18.

metodologa¹⁴. Perswazyjność wymienionych praktyk polega więc na uzasadnieniu tezy o naukowości badań humanistycznych, albo przeciwnie – podkreśleniu funkcji artystycznych pisarstwa teoretyczno- i historycznoliterackiego. Nieliczni spośród wielkiej rzeszy humanistów mogą poszczycić się statusem proroka, wokół którego gromadzą się uczniowie i rozmaici wyznawcy. Uczony uznany przez opinię społeczną za proroka „musi stawiać współczesności diagnozy, budować prognozy futurologiczne, formułować moralistyczne ostrzeżenia, zarazem jednak: wróżyć z fusów, zaciemniając wyjaśniać, w sposób natchniony bredzić”¹⁵. Tym zaś, którzy zwątpili w naukowość, bądź artystyczną jakość badań humanistycznych, pozostaje strategia organizatora i działacza w sferze instytucjonalnej. Symptodem naszych czasów jest także „oryginalność za wszelką cenę”; oryginalność, która staje się swoistym imperatywem moralnym, zwłaszcza, że – jak pisze Sławiński – „zanikł lęk przed dziwacznością (konceptów, terminów...)”. Na przeciwnym biegunie „oryginalności za wszelką cenę” sytuuje się strategia metodologa pielęgnującego własne (i zapożyczone) narzędzia badawcze, które nigdy jednak nie zostaną użyte do praktyki interpretacji tekstu. W szkicu *Zwłoki metodologiczne* tak oto obrazuje autor postawę metodologa, którego metaforą jest „człowiek oparty o łopatę”, fascynujący i symboliczny składnik naszego pejzażu:

O czym дума, gdy tak upozowany – trwa? Z jakimi ideami się mociuje, boleśnie skoncentrowany? Co za odkrycia w nim dojrzewają? Domyślam się, że kontempluje w skupieniu funkcjonalny kształt łopaty i miejsce, w którym miałyby zanurzyć jej ostrze. Zastanawia się nad ich współzależnością, rozważa kąt, pod jakim najsluszniej byłoby uderzyć, właściwości gruntu i cechy narzędzia. Przemyślał do końca sekwencyjny porządek planowanej czynności, wyodrębnił jej elementarne jednostki (tzw. kopemy) i ułożył je w stosowny paradygmat. Zbudował już kompletną wiedzę o czekającej go pracy. Nie zaczyna jednak. Wie bowiem, że już pierwsze machnięcie łopatą stanie się dla niego źródłem bolesnych rozczarowań: ostrze wejdzie w ziemię nie tak jak powinno, piękne narzędzie ulegnie zabrudzeniu, a może się nawet wyszczerbi. Postanawia raz jeszcze wszystko przemyśleć od podstaw: rzecz jest zbyt poważna, by mógł sobie pozwolić na najmniejszą nieostrożność!¹⁶

„Człowiek oparty o łopatę” kontemplujący „kopemy”, owe elementarne jednostki sensu, jest także wymownym obrazem metodologicznych ekscesów polegających w pierwszym rzędzie na zdolności do wytwarzania nowych miejsc pracy dla humanistów. Nie trzeba zbyt wiele perswazyjnego wysiłku, aby wyobrazić sobie bezlik współczesnych instytucji, zakładów, pracowni, zespołów badawczych podejmujących różnorodne eksploracje wynikające z kolejnych zwrotów w naukach humanistycznych. Poza tym praca metodologa nie ma końca, albowiem

Od modelu droga wiedzie więc nie ku interpretacji zjawisk, lecz do metamodelu, który z kolei implikuje rozważania o sposobach konstruowania metamodeli; nie wystarczy

¹⁴ Por. tamże, s. 13–18.

¹⁵ Tamże, s. 14.

¹⁶ J. Sławiński, *Zwłoki metodologiczne*, [w:] tegoż, *Prace wybrane...*, s. 53.

zbudować teorii, gdyż natychmiast domaga się ona wsparcia przez mocniejszą metateorię, ta zaś wymagać będzie niechybnie rozwinięć – na wyższym poziomie¹⁷.

Sprowadzona *ad absurdum* teza o nieskończonej replikacji teoretycznych modeli obrazuje jednak w pewien sposób impas, w jaki popadły nauki humanistyczne po rozpadzie (?) mocnych orientacji metodologicznych: strukturalizmu i fenomenologii.

Pragnienie Całości

Sukces wydawał się być tak blisko. Na gruncie filozofii ostatnim myślicielem poszukującym absolutnej i pewnej podstawy myślowej był Edmund Husserl, którego idee na grunt literaturoznawczej refleksji przeniósł i przetworzył Roman Ingarden. Gwarantem naukowej ścisłości w dziedzinie badań literackich i kulturowych miał być także strukturalizm. Dlaczego próba unaukowania literaturoznawstwa się nie powiodła? Pytanie na pozór banalne zawiera jednak ważki problem, o którym pisał Leszek Kołakowski w odniesieniu do Husserlowskiej fenomenologii:

Cel był niezmiennie ten sam: jak odkryć niewzruszoną, absolutnie niepodważalną podstawę poznania; jak odeprzeć argumenty sceptyków i relatywistów; jak uchronić się przed korozją psychologizmu i historyzmu; jak osiągnąć doskonale trwałą grunt w poznaniu. Ja sam, choć w sposób negatywny, byłem silnie uzależniony od Husserla. Myślę, że nie udało mu się odkryć tej samowystarczальной podstawy naszej myśli, ale jego wysiłek nie tylko nie był bezowocny; moim zdaniem, cała fenomenologia była największą i najpoważniejszą w naszym wieku próbą dotarcia do ostatecznych źródeł poznania. Dla filozofii pytanie: dlaczego próba ta się nie powiodła i dlaczego (jak sądzę) była skazana na porażkę? – jest kwestią o najwyższym znaczeniu¹⁸.

Można, rzecz jasna, wszelkie wątpliwości dotyczące naukowego statusu badań literackich przeciąć jednym zdaniem: „humanistyka nie jest nauką...”, jak tego dowodzi Michał Paweł Markowski¹⁹, warto jednak uważnie przyjrzeć się procedurom i złożonym (także w sensie językowym, retorycznym) sposobom powstawania modeli naukowych w humanistyce, zwłaszcza że – jak mawia Hans-Georg Gadamer – język w myśleniu Zachodu odgrywa rolę kluczową. Językowość wpleciona jest bowiem w byt społeczny²⁰. Po drugie zaś kwestia niepowodzenia w zakresie unaukowania refleksji o literaturze wiąże się ściśle z zagadnieniem kryzysu racjonalności – co Husserl uważał za zjawisko niebezpieczne – i kryzysu europejskiej ἐπιστήμη (*episteme*). Poszukiwanie adekwatnych relacji między całością a częścią, stale podejmowane próby odkrycia generalnej zasady rzeczywistości wyznaczały kolejne etapy dziejów zachodniej racjonalności. Europejski racjonalizm stanowił konsekwencję kilku długotrwałych procesów kulturowych: charakterystycznej dla dziejów zachodnioeuropejskiego stałej obecności „strukturującego” logosu,

¹⁷ Tamże, s. 47.

¹⁸ L. Kołakowski, *Husserl i poszukiwanie pewności*, Znak, Kraków 2003, s. 8–9.

¹⁹ Zob. M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Universitas, Kraków 2013.

²⁰ H.-G. Gadamer, *Retoryka, hermeneutyka...*, s. 76.

(λόγος, ἀρχή) – widocznego u presokratyków, Demokryta (atomistów), Platona, Arystotelesa, Leibniza, Kanta, Hegla, Husserla, Whiteheada. Koniec (?) tej historii wiąże się z potężnym teologicznym i teleologicznym kryzysem, tudzież rozpadem religijnych imaginariów społecznych.

Znane już w starożytności (między innymi w *Retoryce*, *Poetyce*, a także *Metafizyce* Arystotelesa) pojęcia „całości” (τό ὅλου) i „części” (τό μέρος) odnoszą się nie tylko do teorii ontologicznych, analizy formalnej, logiki, ale także do dziedziny retoryki (jednej z siedmiu *artes liberales*). Z kolei – mające również antyczny rodowód – pojęcie „struktury” jako zbioru funkcjonalnych relacji między całością i częścią; pojęcie zakładające hierarchiczne (choć niekiedy amorficzne) uporządkowanie jednostek niższego i wyższego rzędu, stało się w dziejach nowoczesnej nauki (wiedzy) o literaturze i kulturze emblematem pewnego stylu myślenia odznaczającego się poszukiwaniem i pragnieniem systemu, całości, jak zauważył Wolfgang Iser w *Naszej postmodernistycznej modernie*²¹. Kulminacją złożonego procesu kształtowania się paradygmatu nowoczesnej nauki były *Fenomenologia ducha* i *Nauka logiki* Hegla. „Dekonstrukcję” takiego stylu myślenia przeprowadził na początku wieku XX Franz Rosenzweig w swoim najważniejszym dziele *Gwiazda Zbawienia*. Rosenzweig uznał, że poznanie Wszystkiego (całości) wynika z zaprzeczenia jednostkowego lęku przed śmiercią. „Każdy czeka z trwogą i drżeniem dnia swej podróży w ciemność. Lecz filozofia przeczy tym lękom ziemi”, pokazując człowiekowi perspektywę duchowej światłości. Wszelako jednostkowy lęk przed śmiercią „nie wie nic o takim rozdzieleniu na duszę i ciało, że krzyczy ja, ja, ja...”²². Dedykowana *in philosophos* patetyczna introdukcja *Gwiazdy* wymierzona jest przeciwko całej tradycji intelektualnej (od Jonii do Jenu), która to, co jednostkowe, niepowtarzalne podporządkowuje *Allheit* (całości, totalności). „A filozofia – pisze Franz Rosenzweig – gdy wokół tego, co ziemskie, rozsnuwa błękitną mgłę swej idei Wszystkiego”²³, oszukuje człowieka, dając mu złudną pociechę.

Dzieje europejskiego logosu wyznacza zatem charakterystyczna tendencja do ujmowania badanych zjawisk w dialektykę całości/części, poszukiwanie istoty, „hipotezy organizującej całości”. Emblematyczna i metonimiczna dla tej historii może być ewolucja intelektualnej postawy Rolanda Barthesa: od euforycznej wiary w znalezienie uniwersalnej θεωρία gramatyki literatury (*Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*) aż do zwątpienia w istnienie stabilnego sensu i znaczenia (S/Z).

Retoryczność po-rozumienia

Mimo to sądy o literaturze mieszczą się raczej w rejestrach mniemań (δόξα [*doxa*]), niż wiedzy (ἐπιστήμη [*episteme*]). Nie ma bowiem „żadnej wątpliwości – twierdzi Paul de Man – co w języku decyduje o jego mglistości i ciemności: jest to,

²¹ W. Iser, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.

²² F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Znak, Kraków 1998, s. 51.

²³ Tamże, s. 53.

najogólniej rzecz biorąc, figuralna siła języka”²⁴. Pozostają więc dwa wyjścia: albo nauka o rozumieniu/interpretacji usunie z własnego horyzontu perswazyjną moc języka metafor, porównań i innych figur retorycznych, poddając je rygorystycznej kontroli rozumu, albo spróbuje przynajmniej pogodzić się z wpływem rozmaitych tropów i figur myślowych. Egzemplaryczna w tej kwestii jest postawa Johna Locka, którego swoiste wyznanie wiary w związek poznania i języka przywołuje autor *Ideologii estetycznej*:

Lecz kiedy zakończyłem badania nad pochodzeniem i składem naszych idei i zacząłem się zastanawiać nad zakresem i pewnością ludzkiego poznania, to przekonałem się, że ma ono tak bliski związek ze słowami, iż jeśli się naprzód nie rozważy osobno, jaka jest moc słów i ich znaczenie, to nie sposób mówić jasno i trafnie o poznaniu²⁵.

Poszukiwanie pewności poznania określa w wywodach Johna Locka i Paula de Mana metafora światła. „Ciemność” i „mglistość” są konwencjonalnymi wyobrażeniami wątpienia, zaś światło – ewokacją prawdy. Nie zmienia to wszakże przekonania, że siła słów może okazać się w równym stopniu drogą do pewności, co przyczyną błędu. Nie można również zapomnieć o doświadczeniu afektywnym: zmysłowej (*aistetycznej*) przyjemności (rozkoszy) myślenia lub przykrości, może nawet udręce, mającej swoje źródło w poznawczym impasie. Teorie mogą być przecież piękne, mogą przysparzać euforycznej radości porównywalnej z miłosną ekstazą, mogą także nieść rozczarowanie, rozgoryczenie czy poczucie bezsensu i pustki. De Man wskazuje jeszcze na inną możliwość: oto rozkosz (*jouissance*) respektowania reguł rygorystycznego myślenia (interpretacji) może okazać się złudzeniem – także w dziedzinie, zdawałoby się, otwartej na świadomość „niestałej epistemologii metafory”:

Wbrew potocznym przekonaniom literatura nie jest miejscem, w którym niestała epistemologia metafory zawieszona jest przez przyjemność estetyczną, choć taka próba stanowi konstytutywny moment jej systemu. Jest raczej miejscem, w którym możliwa zbieżność rygoru i przyjemności ukazana jest jako złudzenie. Konsekwencje tego prowadzą do trudnego pytania, czy można uznać, że całe semantyczne, semiologiczne i performatywne pole języka pokryte jest przez modele tropologiczne...²⁶.

Dzieło literackie, jako szczególna postać „realizacji możliwości tkwiących w systemie języka”, stanowi kwintesencję szerszego fenomenu: objawia (odsłania) tropologiczną „matrycę” języka, którego użycie równoznaczne jest z poddaniem się jego retoryczno-kreacyjnej mocy. Zmysłowej rozkoszy jak cień towarzyszy gorycz zwątpienia. Nie ma nadto powodów przypuszczać, aby w pozostałych dziedzinach nauki i sztuki język zachowywał się inaczej, poddając się woli podmiotu, przeciwnie: sam język staje się Podmiotem organizującym nasze myślenie i nasze imaginaria.

²⁴ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warmiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 45–46.

²⁵ Tamże, s. 45.

²⁶ Tamże, s. 69

Trzeba także zauważyć, że w kwestiach zasadniczych – dotyczących życia, śmierci, prawdy, Boga, sensu, wartości – nie występuje jakaś powszechna zgoda. Nie istnieje satysfakcjonująca wszystkich językowa ewokacja. Odziedziczyliśmy co prawda „wspólną matrycę języka” – pisze George Steiner – ale czy sprawdziany retoryczne są współmierne wobec „niefortunnnych relacji myśli i rzeczywistości”? „Roszczenia autonomicznego języka” sprawiają, że człowiek może powiedzieć wszystko, może kreować alternatywne światy, wytworom swoich fantazji i pragnień może nadać językowy kształt, a mimo to „dążenie do prawdy pozostaje niezaspokojone”²⁷. Retoryczno-afektywna siła „smutku myśli” wynikać może z przekonania, że nie istnieje żadne „tam”. „Tam nie ma tam”, powiada Gertruda Stein²⁸. Konwencjonalny status mowy sprawia, że w słowie nie ma rzeczy. „Dualności sensu i znaczenia” nie potrafią przekonująco wyjaśnić ani epistemologia, filozoficzna hermeneutyka ani badania psychologiczne²⁹.

Wyjaśniając (*oświełając*) zjawisko wzajemnego przenikania się horyzontów retorycznych i hermeneutycznych „reguł” myślenia/rozumienia w kontekście „językowej natury człowieka” Hans-Georg Gadamer pisze:

Podobnie jak w postępie poznania rzeczy osobliwe tracą swoją obcość, skoro tylko się je zrozumie, tak każde pomyślnie przyswojenie tradycji przekształca się w nową wewnętrzną bliskość, w której ona należy do nas i w której my należymy do niej. Tradycja i to, co nam bliskie, zlewają się w jeden, ogarniający historię i współczesność, własny i wspólny świat. Zyskuje on swoją językową artykulację w rozmowie³⁰.

Rozumienie okazuje się po-rozumieniem, językowym przekształceniem obcości w komunikacyjną wspólnotę. Teoria interpretacji (rozumienia) nawiązuje więc *bezpośrednio* do retoryki, „która od najdawniejszych czasów była jedynym rzecznikiem dążenia do prawdy”³¹. Gadamerowska metoda, czyli droga do prawdy i poznania, ma swój komponent afektywny i przed-rozumowy. „Wywoływanie uczuć” jako „środek przekonywania” jest od dawna jednym z najważniejszych sposobów oddziaływania retoryki, zaś „przekonywanie” i „oświecanie” bez posługiwania się naukowymi dowodami pozostaje „celem i miarą rozumienia oraz interpretowania”³², nie wyłączając z tego nauk ścisłych. „Wszechobecność retoryki jest nieograniczona”, twierdzi Gadamer, uzasadniając to w sposób następujący:

Cóż wiedzielibyśmy o nowoczesnej fizyce, która tak namacalnie zmienia nasze istnienie, wyłącznie na podstawie samej fizyki? Wszystkie jej prezentacje wykraczające poza

²⁷ Zob. więcej na ten temat w: G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubiński, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2007. „Nic nie osiągamy – twierdzi Steiner – prócz wielośćwia”. Tamże, s. 79.

²⁸ Cyt. za: G. Steiner, *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 11.

²⁹ Tamże, s. 17.

³⁰ H.-G. Gadamer, *Retoryka, hermeneutyka...*, s. 81.

³¹ Tamże, s. 80.

³² Por. tamże, s. 79–80.

krąg fachowców (...) zawdzięczają swoje oddziaływanie tkwiącemu w nich elementowi retorycznemu³³.

Na pozór związek poznania (prawd konkluzywnych) i retoryki wydaje się symetryczny. „Perswazja i dowód zasadniczo nie powinny się od siebie różnić”, pisze Paul de Man, po czym dodaje jednak, że „matematykowi nie zdarzyłoby się nazwać swoich dowodów alegoriami”³⁴. „Wszechobecność retoryki” w poznaniu naukowym może autorowi *Prawdy i metody* wydawać się naturalna, niemniej jednak sprawa nie jest wcale taka oczywista. Paul de Man, analizując „Pascalowską alegorię perswazji”, pokazuje, jak autor *Myśli*, matematyk, fizyk, filozof, ów „druzgocący geniusz”, wedle słów René de Chateaubrianda, zwolennik poznania ścisłego, „geometrycznego” zostaje przechwycony przez moc retoryki. De Man pyta: „Dlaczego najbardziej dalekosiężne prawdy o nas samych i o świecie muszą być wyrażone w tak zwicniętym, referencjalnie pośrednim trybie?”³⁵

„Wszechobecność retoryki” okazuje się kłopotliwa. Jej „zwicnięty referencjalnie tryb” czy faktycznie służy poznaniu? Czy alegoryczne *topoi* są orędownikami prawdy narzucającej oczywistą pewność mocą własnej perswazji? Z jednej strony „myślenie geometryczne” odznacza się wyższością i niezawodnością z racji ścisłości terminologicznej, z drugiej jednak strony zwykli ludzie – w przeciwieństwie do uczonych – „ulegają kaprysom mniemań”³⁶. Tu właśnie tkwi *clue* problemu. Jeśli bowiem dążenie do prawdy i pewności jest symetryczne względem ludzkich pragnień i pożądań to „język uroku” i „język perswazji” mogą stanowić komplementarną całość. Jeśli jednak brakuje owej jedności i symetrii, wówczas rodzi się „rozterka i wahanie pomiędzy prawdą a pożądlivością”. Efektem tego wahanía staje się niepewność, która z kolei przekształca się w praktykę „budzenia upodobania”. Pascal, doceniając walory owej *captatio benevolentiae*, zachowuje jednak wobec niej dystans, przedstawiając jedynie reguły „perswazji geometrycznej”, a „perswazję serca” pomija ironicznym – jak sugeruje Paul de Man – przemilczeniem.

Dlaczego jednak procedury retoryczne – jako fundamentalne składniki myślenia, perswazji, argumentacji – w ostateczności zawodzą? Możliwa odpowiedź jest taka, że każdy model (czy metamodel) naukowy ma swój komponent estetyczny, jak o tym pisał Gianni Vattimo, komentując „epistemologiczny anarchizm”, który podał w wątpliwość ścisłe rozróżnienie między „prawdą” nauki-techniki, a „prawdą” dzieła sztuki, same zaś dzieje nauki zbliżyły do modelu estetycznego. Wybór pomiędzy konkurującymi modelami (paradygmatami) motywowany jest w większym stopniu funkcją perswazyjną niż odniesieniem do jakichś obiektywnych „stabilnych struktur bycia”. Powszechna estetyzacja życia (nowoczesne doświadczenie estetyczności) wynika także stąd, że „w dobie społeczeństwa masowego (...) centralny charakter estetyczności wyraża się poprzez rosnącą wagę estetycznych modeli

³³ Tamże, s. 80.

³⁴ P. de Man, *Ideologia estetyczna...*, s. 73.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 76.

zachowań (wszelkie formy gwiazdorstwa) i organizacji konsensusu społecznego (gdyż siła mass-mediów ma przede wszystkim charakter estetyczno-retoryczny)³⁷.

Modele w nauce mają charakter estetyczny³⁸ w dwojakim, przynajmniej, sensie: jurydycznym (uzasadniającym reguły, normy, prawa obowiązujące procedury poznawcze) i logicznym, przy czym pojęcie *logosu* oznacza tu odniesienie do idei racjonalnej Całości, której podporządkowane są jednostki niższego rzędu. Taki paradygmatyczny Model – oprócz niewątpliwych zalet „oświecających perswazji” – dostarcza także przyjemności estetycznych (zmysłowych), gwarantując intensywną (afektywną) i namiętną rozkosz wyjaśniania i rozumienia. W ujęciu Vattimo *logos* stanowi element wspólnej językowej świadomości nieustannie konstruowanej

...na kanwie retoryczno-hermeneutycznych kategorii. Jego istotą jest bowiem ciągłość tradycji, utrzymywanej i odnawianej w procesie zawłaszczania (przedmiotu-tradycji ze strony podmiotów i na odwrót), który odbywa się na podstawie „dowodów” o charakterze retorycznym³⁹.

W innym zaś miejscu pisze Vattimo o retorycznym charakterze weryfikacji twierdzeń naukowych:

Prawdziwość twierdzenia naukowego nie polega na tym, że jego weryfikacja może zostać przeprowadzona w oparciu o powszechnie uznane i ogólnie dostępne reguły, gdyż to oznaczałoby zredukowanie związku łączącego logikę i retorykę do wymiaru czysto formalnego. Prawdziwość twierdzenia naukowego polega natomiast na odniesieniu reguł weryfikacji obowiązujących w poszczególnych środowiskach naukowych do sfery publicznej, którą jest *logos*-wspólny język...⁴⁰

W refleksji H.-G. Gadamera „wspólna świadomość” określona jest przez metaforę światła, obecną w takich choćby pojęciach wywiedzionych z Arystotelesa jak *kálos* [*kalós*] (to co szlachetne, piękne) i *theoria* (oglądanie, patrzenie, widzenie). Dyskretny zmysłowo-erotyczny składnik obu tych wyrażen dowodzi zakotwiczenia procedur myślowych w dziedzinie estetyki, ale przecież i retoryki, niegdysiejszej Królowej Nauk, której zawdzięczamy bezlik reguł myślowych i procedur poznawczych. „Królestwo oświecających perswazji” uwodzi obietnicą rozkosznej pewności a równocześnie zwodzi i odracza nieustannie moment spełnienia. Retoryczne figury myśli nie pełnią przecież wyłącznie funkcji informatywnej, ekspresywnej, lecz także – a może przede wszystkim – funkcję impresywną⁴¹.

³⁷ G. Vattimo, *Struktura rewolucji artystycznych*, [w:] tegoż, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2006, s. 89.

³⁸ Zob. A. Bandura, *Αἴσθησις. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Universitas, Kraków 2013.

³⁹ G. Vattimo, *Prawda i retoryka w ontologii hermeneutycznej*, [w:] tegoż, *Koniec nowoczesności...*, s. 128.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Por. M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003, s. 145.

„Upadek Modelu” i „wieczna rozkosz”

Friedrich Nietzsche wyraził to uczucie (afekt?, pragnienie?, pożądanie?) w kulminacyjnym punkcie swojego dzieła *Tako rzecze Zaratustra (Also sprach Zarathustra)*:

Oh Mensch! Gib Acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 »Ich schlief, ich schlief –,
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
 Die Welt ist tief,
 Und tiefer als der Tag gedacht.
 Tief ist ihr Weh –,
 Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 Weh spricht: Vergeh!
 Doch alle Lust will Ewigkeit –
 – will tiefe, tiefe Ewigkeit!«⁴²

W ostatnim wersie Nietzsche mówi raczej o żądzy, pragnieniu (*Lust*) – a nie o rozkoszy – która pragnie (chce) wieczności:

Te jedenaście wersów – pisze George Steiner w *Poezji myślenia* – przenika głębia i ciemność środka nocy, półmrok między snem a jawą. Głębia, filozoficzna lub poetycka, jest żywą postacią ciemności. Świat nie odsłania swej głębi w świetle dnia – a Nietzsche był kapłanem jutrzeńki i wysokiego południa. Głębia bólu (*Weh*) rozkoszy (ułomne [angielskie] tłumaczenie jako *desire* słowa *Lust* [rozkosz], które oznacza *conatus* w sensie Spinozy, libidalny aspekt świadomości i ludzkiej duszy). Żaden ból w naszych sercach (*Herzleid*) nie jest tak głęboki jak te przeciwstawne pierwotne impulsy czy apetyty. Troska, ból domagają się przemijania. Lecz *Lust* chce wieczności, „bez dna, bez dna”. Jest bowiem życiową siłą poza dobrem i złem⁴³.

Jak prze-myśleć tę siłę pragnienia, żądzę nieskończoności, którą niemieccy filozofowie i poeci nazywali *das Streben* (dążenie, pragnienie)? Mocą organizującą ludzkie sny (dyskursy) o nieskończoności, wiedzy absolutnej, „obietnicy Scalenia” była specyficzna retoryka: zbiór figur i tropów myślowych, których wpływ na społeczne (zbiorowe i jednostkowe) imaginaria nie jest całkowicie jasny i zrozumiały. Być może to nie pragnienie Innego, dojmujące poczucie Braku, lecz prawdziwa moc metafor, języka figuralnego organizuje nasze myślenie i nasze nieuświadomione afekty. „W XIX wieku – pisze Jonathan Culler – retoryka, uznana za zbiór sztuczek niemający nic wspólnego z myśleniem i poetycką wyobraźnią, popadła w niełaskę. Odrodziła się pod koniec XX wieku, jako dyscyplina badająca siły tworzące strukturę

⁴² F. Nietzsche, *Alle Lust will Ewigkeit*, [w:] tegoż, *Also sprach Zarathustra*, cz. II, Schmeitzner, Chemnitz 1883, s. 558 (Człowiecze słysz! / Co brzmi z północnej głuszki wzwyż? / „Jam spał, jam spał-, / Z głębokich snu się budzę cisz: / Otchłań, Cierpienie, Świat – głębin zwał, / Głębszych niż, jawo, myślisz, śnisz. / Ból – głębi król-, / Lecz – nad ból – rozkosz głębiej łka: / Zgiń! – mówi ból – / Rozkosz za wiecznym życiem łka –, / – wieczności chce bez dna, bez dna! [przeł. W. Berent]).

⁴³ G. Steiner, *Poezja myślenia...*, s. 132.

dyskursu⁴⁴. „Odrodzenie” retoryki przypadło jednak na szczególny moment w długotrwałym procesie „upadku Modelu”⁴⁵, złożonych przekształceń nowożytnego obrazu świata, jako „pola sił”, które determinują nasze rozumienie oraz interpretację świata i tekstów kultury.

Zamiast zakończenia

Miłośnicy „królestwa oświecających perswazji” powinni jednak pamiętać i mieć na uwadze, że namiętność do myślenia, pragnienie poznania i miłość prawdy skazuje nas na „bycie świętym lub potworem”. *Fragmenty dyskursu miłosnego* Rolanda Barthesa zawierają takie oto *memento*:

Zostałem schwytyany w podwójny dyskurs, z którego nie mogę się wydostać. Z jednej strony mówię sobie: a jeśli inny, ze względu na jakąś skłonność we własnej strukturze, potrzebuje moich pytań? Czy nie jestem zatem usprawiedliwiony, kiedy oddaję się dosłownej ekspresji, lirycznej mowie mojej „namiętności”? Czy eksces, szaleństwo nie są moją prawdą, moją siłą? A jeśli ta prawda, ta siła, wywrą wreszcie wrażenie?

Ale, z drugiej strony, mówię sobie: istnieje groźba, że oznaki namiętności go przytłoczą. Czy nie należy wówczas, *dlatego właśnie że go kocham*, skryć przed nim, jak bardzo go kocham? Patrę na niego dwoistym wzrokiem: raz widzę go jako obiekt, innym razem jako podmiot; waham się między tyranią a ofiarą. Siebie także poddaję szantażowi: jeśli go kocham, powinien pragnąć jego dobra, ale wówczas muszę sprawić sobie ból: zasadzka: jestem skazany na bycie świętym lub potworem; świętym być nie mogę, potworem nie chcę: używam zatem wybiegu: ukazuję swoją namiętność tylko trochę⁴⁶.

Na znanym alegorycznym wizerunku Królowa Rhetorica jest piękną kobietą o radosnej twarzy, na głowie ma koronę, w ręce zaś trzyma berło. Na brzegu szaty widoczny jest napis: *Ornatus persuasio*. U stóp Królowej leży jednak chimera.

Chiaroscuro of persuasion. Fragments of the *ero//theo//r(e)tical* discourse

Abstract

The article entitled *Chiaroscuro of persuasion. Fragments of the ero//theo//r(e)tical discourse* is a reflection concerning the rhetoric paradox, which, as an ingredient of *septem artes liberales* – was an efficient cognitive, understanding and thinking tool. Today, however, its position is described in the following article with the usage of “light” and “shade” metaphors. The rhetoric of various theoretical models (in the sciences and in the humanities) has become, in our times, a reason for asking the fundamental question about the status of the relation between language and reality, between cognition and interpretation. Does the desire for knowledge, the passion of thinking, indicate the existence of an objective and cognizable reality, or is it quite the contrary: does it prove that there is no non-linguistic reality?

Key words: rhetoric, cognition, interpretation, theory, emotions

⁴⁴ J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 83.

⁴⁵ Zob. B. Brożek, *Upadek Modelu*, [w:] tegoż, *Granice interpretacji*, Copernicus Center Press, Kraków 2016, s. 191–234.

⁴⁶ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 66–67.

Artur Żywiołek – dr hab., prof. nadzwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na problematyce przełomów kulturowych, estetyce modernizmu oraz intelektualnej historii Polski i Europy. Opublikował m.in. *Prze-pisane i za-pisane. Wybrane problemy współczesnej literatury polskiej*, Częstochowa 2005 (wspólnie z Agnieszką Czajkowską), *Mesjański logos Europy. Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Brzozowskiego dyskursy o kulturze Zachodu*, Częstochowa 2012, *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013 (wspólnie z Adamem Regiewiczem i Joanną Warońską), *Polityczność mediów*, Toruń 2015 (wspólnie z Adamem Regiewiczem, Bogusławą Bodzioch-Bryłą i Grażyną Pietruszewską-Kobielą). Współredaktor tomów zbiorowych: *Romantyczne repetycje i powroty*, red. Agnieszka Czajkowska, Artur Żywiołek, Częstochowa 2010; *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. Józef Cezary Kałużny i Artur Żywiołek, Częstochowa–Kraków 2012; *Milczenie. Antropologia – hermeneutyka*, red. Adam Regiewicz i Artur Żywiołek, Częstochowa 2014; *Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic). Studia komparatystyczne*, red. Anna Janek, Adam Regiewicz i Artur Żywiołek, Częstochowa 2015; *Szkiełko i oko. Humanistyka w dialogu z fizyką*, red. Adam Regiewicz, Artur Żywiołek, Warszawa 2017.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.7

Aleksander Nawarecki

Uniwersytet Śląski

Somatyczne, muzyczne i auguryjskie konteksty retoryki

Wydaje mi się również, iż osoby, tłumaczące wszelkie wróżby na podobieństwo gramatyków objaśniających dzieła poetyckie, jak najbardziej zbliżają się do boskiego daru wieszczbiarskiego tych, których tłumaczą.

Cycon

Mowa ciała

Nie byłoby tego tekstu, gdyby nie *genius loci*, aura miejsca, w którym całkiem niedawno odbyła się konferencja poświęcona odgłosom jedzenia, bodaj najciekawsza od lat polska debata literaturoznawcza¹. Rewelacyjność częstochowskiej konferencji polega na nowym zestawieniu dwóch elementarnych porządków: mowy i ciała; bo tyle było wcześniej humanistycznej gadaniny o ciele i cielesności, ale nie pamiętam, żeby ktoś zwrócił uwagę na dźwięki wydawane przez ludzkie „mięso”. A przecież idzie o coś więcej, oto za Bachtinem i Ongiem – niejako pod stołem – wracamy do Platona, a z nim do fenomenu greckiego sympozjonu, albo jeszcze szerzej, do sytuacji uczyty, na której rodzi się wolna myśl i piękne słowo, a wszystko dzieje się pomiędzy ludźmi z krwi i kości. Przyjemność, rozkosz, a nawet upojenie związane z piciem i jedzeniem sprzyja wspólnocie mowy – śpiewu, żartu, opowieści. Oralność łączy się z szeroko pojętą somatycznością, także dlatego, że organ mowy służy również jedzeniu; obie czynności pozostają w głębokiej harmonii, biegną tą samą drogą przez usta, mają jednak przeciwne zwroty: pokarm wnika do środka – słowo wychodzi na zewnątrz. Możliwa jest zatem kolizja, wraz z dalekim od elizji efektem (siorbanie, cmokanie, głośne łykanie, czkawka, wypluwanie, beknięcie, krztuszenie się, charczenie, a także ziewanie i chrapanie czy wreszcie usytuowane w dole cielesnym najbardziej wymowne – pierdzenie). W każdym wypadku mamy do czynienia z *nomen omen* wypadkiem utrudniającym lub kompromitującym mowę, deformującą ją w sposób satyryczny czy groteskowy.

Kłopoty mówców

Klasyczna retoryka lekceważy te kwestie, sytuując je w obrębie piątego, tj. ostatniego etapu krasomówstwa, czyli wygłaszania (akcji), bo tak tłumaczymy

¹ Por. *Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2015.

greckie *hipokrizis* i łac. *actio*. To tylko aspekt wykonawczy bliski sztuki aktorskiej, bazujący na operowaniu głosem, jego natężeniem, tembrem, a także gestykulacją. Cynceron arcytrafnie nazywa ten dział „mową ciała”. Wspomniane efekty akustyczne nie są zamierzone, przeciwnie, to niepożądane elementy ekspresywne, których ryzyko w przypadku wymowy oficjalnej (politycznej, prawniczej czy kościelnej) zostało sprowadzone do minimum, bo nie ma zwyczaju picia i jedzenia w sejmie, sądzie, świątyni. Co więcej, przemawiamy zwykle na stojąco, korzystając z notatek, a nawet gotowego tekstu, więc ewentualne niebezpieczeństwo czyha w tym obszarze (wiąże się z pomyleniem kartek, zgubieniem okularów, złym oświetleniem i nagłośnieniem sali); a jedyny problem somatyczny, to zasychanie w gardle, czemu zaradzić ma szklanka wody na pulpicie mówcy.

Dziś retora może zawieść wspierająca go technika, natomiast zakłócenia somatyczne podobne „odgłosom jedzenia” zostały odsunięte na bok, opanowane, a nawet zapomniane jako wegetatywna strona człowieczej kondycji. Nasuwa się jednak pytanie: czy jakieś inne „nieładzkie” przeszkody zagrażają mówcy, tym razem – z zewnątrz? Mickiewiczolodzy chętnie przywołują przygodę profesora College de France, któremu wiewiórka schowana wcześniej w rękawie nagłym przebudzeniem skutecznie skróciła wystąpienie na katedrze². Wypadek zdaje się kuriozalny, choć z własnej praktyki akademickiej pamiętam bezpańskiego psa, który pojawiając się w auli skomplikował mi wykład, a także znajomego buldoga Bungo, który szczekaniem, a zwłaszcza gwałtownym lizaniem dosłownie odebrał mi głos w trakcie zebrania Zakładu Teorii Literatury. A cóż dopiero mówić o domowych papugach, które włączając się do rozmów telefonicznych sprawiają, iż opuszczam pokój ze słuchawką przy uchu. Ale to zdaje się błaha w porównaniu z plenerowymi spotkaniami z derkaczem czy łożówką – najważniejszą figurą niniejszego tekstu.

Narzekania mówców ustąpić muszą skargom skrybów, którym nie tylko pianie kogutów czy marcowe miauczenie kotów przeszkadza w pracy nad tekstem; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann w roku 1804 przeklinał ujadanie psów i kwiczenie stada świń na warszawskiej ulicy, bo w tym „piekielnym zgiełku” stracił zdolność do pisania i komponowania³. Jeszcze bardziej malownicze perypetie przy pracy nad tekstem wydarzyły się w wiosce Barania Głowa, w trakcie retorycznej rozprawy między miejscowym wójtem i pisarzem. To pewnie najwspanialsza w polskiej literaturze prezentacja stylistyczno-redaktorskich dylematów i zarazem mocy pisma. Kultura góruje nad naturą, bo kancelaryjny „raport” Zołzikiewicza wygrywa z oralno-gwarowym „rapurtem” Buraka; wypomadowany pismak szydzi zatem z chłopskiej pisaniny – „wy będziecie kwacza w maźnicy maczać i kwaczem w księgach pisać”⁴.

² Por. D. Siwicka, *Wiewiórka i inne zwierzęta*, [w:] *Zapytaj Mickiewicza*, słowo/obraz teorytaria, Gdańsk 2007, s. 67–70.

³ Por. E.T.A. Hoffmann, *List z Warszawy. 1804*, przeł. J.W. Gomułicki, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 77–78.

⁴ H. Sienkiewicz, *Szkice węglem*, [w:] tegoż: *Nowele*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 175. Całe opowiadanie można interpretować jako konflikt zwierzęcego ciała i urzędowego pisma („ugoda” podpisana przez Rzepę jako odwet Zołzikiewicza za pogryziony tyłek przez psa Kruczka). Za otwarcie oczu i uszu na tekst Sienkiewicza wdzięczny jestem Andrzejowi Kotlińskiemu.

Ale zarówno wirtuozowi stylu biurokratycznego, jak „gwazdajacemu” wieśniakowi w akcie pisania przeszkadzają wszechobecne muchy i krowa pod oknem („w tym momencie krowa uderzyła w ścianę aż się kancelaria zatrzęsa”⁵). To historie dziewnastowieczne, wiadomo, że w następnym stuleciu kłopotem stał się hałas mechaniczny, bo zwierzęta zostały uciszone, wyizolowane, zamknięte lub po prostu wycofane z przestrzeni wielkemiejskiej.

Dawni augurzy

Dawno, dawno temu było inaczej, głosy zwierząt zdawały się niekiedy ważniejsze od ludzkich, zaś ptasie śpiewy i świsty mogły konkurować z wywodami retorów! Taką właśnie, trudną do wyobrażenia sytuację znamy choćby z rzymskiego senatu, gdzie po popisowych przemowach i retorycznych starciach dochodziło do końcowych postanowień, które potrzebowały jeszcze auspicji rady augurów, czyli ostatecznej akceptacji. Augurzy wpatrywali się w niebo i wycęzali słuch, czekając, czy z lewej odezwie się wrona albo z prawej kruk, bo te dźwięki oznaczały przyjęcie lub odrzucenie senackich ustaleń. W ten sposób zinstytucjonalizowana retoryka uznawała swoją podległość wobec osobliwego systemu akustyczno-animalnych oznak. Rzymianie rozpoznawali w nich wyroki boskie, ale nie były to prorocтва, lecz tylko powiadomienia o łaskawości losu. Sakralny aspekt tych praktyk tłumaczy ich osobliwość, ale niełatwo pojąć koegzystencję arcyłudzkiej sztuki słowa z nieludzkim (zwierzęco-boskim) językiem wyroczni. W ogóle trudno sobie dziś wyobrazić to historyczne czy archaiczne, a może odwieczne zjawisko, jakim był auguriat.

Wątpliwości jednak pojawiały się już w starożytności, kiedy Cynceron w obu księgach *O wróżbiarstwie* uznał auspicje za znaki sztuczne, w odróżnieniu od bezpośrednich wizji sennych czy proroczych uniesień⁶. Jeśli istnieją bogowie, to możliwe jest odgadywanie przyszłości, a wtedy symptomy płynące z nieba (np. ptasie śpiewy) można interpretować jako głos wyroczni. Tak zawsze ludzie myśleli, także wszyscy niemal filozofowie (z wyjątkiem Epikura), sami zresztą bywali augurami (np. Pitagoras) i zyskali niezliczone potwierdzenia dywinacji. Ale z drugiej strony – jak człowiek rozsądny może ufać pianiu koguta, który z powodów trawiennych odzywa się przed świtem, albo najedzonym kurczakom, którym ziarno wypada z dzioba niby znak pomyślności? „Cóż dziwnego, że niewyrobione umysły, które nie są w stanie dociekać prawdy, przejmują się zabobonami tkwiącymi we wróżeniu z ptaków”⁷.

Po augurach zostały nam dziś zaledwie dwa terminy bliskie retoryce: „inauguracja” oraz „auspicja”, bo „templum” jest już kategorią zapomnianą, (choć aktualizowali je po swojemu Roland Barthes czy Michał Paweł Markowski)⁸. Nieco więcej

⁵ Tamże, s. 178.

⁶ Por. Cynceron, *O wróżbiarstwie*, przeł. W. Kornatowski, [w:] *Rozmowy tuskulańskie i inne pisma*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 320.

⁷ Tamże, s. 399.

⁸ Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999 s. 48; M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Universitas, Kraków 2013, s. 112–113.

przechował folklor, kiedy w profetyczny, a zwykle fatalistyczny sposób interpretuje kukanie kukułki, krakanie wrony, krzyk sójki. Wysoka kultura literacka daleka jest od jednoznacznych odczytań, jednakże docenia symboliczny walor czy choćby tylko interpretacyjną potencję treli słowika, klangoru żurawi, krzyku pawia, łabędziego śpiewu, hukania puszczyka, może jeszcze stukania dzięcioła? Ale trudno jednak dociec, czy istnieje tu jakiś związek z auguryjską archaiką.

Auguriat dziś

Natura nie znosi pustki, więc zastanawiam się, kto zajął miejsce opuszczone przez augurów? Czy do porzuconej funkcji kapłańskiej nie aspirują dziś nowe ruchy intelektualne i ideowe (ekologia, ekokrytyka, zookrytyka itp.) skłonne w świecie zwierząt (także w ich głosach) szukać odpowiedzi na fundamentalne pytania. W duchu podobnych poszukiwań pozwoliłem sobie kiedyś projektować *quasi*-naukę, która pod mianem zoofilologii badać chciałyby mowę zwierząt, które dochodzą do głosu w bajkach, baśniach, poematach czy na kartach powieści. Jesteśmy dzisiaj świadkami tęsknoty za perspektywą posthumanistyczną, za humanistyką nie-ludzką, która w tym momencie interesuje mnie tylko pod jednym kątem – jako kontynuacja czy wariant praktyki dawnych augurów. I w tej nowej dywinacji kluczowa zdaje się kwestia bliska retoryki – „co i jak zwierzęta mają do powiedzenia ludziom?”⁹

Kres auguriatu wiązał się nie tylko z rzymskim racjonalizmem i praktycyzmem, ale pewnie jeszcze bardziej z judeochrześcijańskim potępieniem, a nawet wstrętem, wobec praktyk magicznych. Ale patrząc na moment zerwania, można też zobaczyć znamiona ciągłości, płynnego przejścia od magii augurów do chrześcijaństwa, choćby w ewangelicznej zapowiedzi skierowanej do Piotra przez Chrystusa „Trzy razy się mnie zaprziesz zanim kur zapieje”¹⁰. W ewangelii św. Mateusza pojawia się typowo auguryjskie zalecenie: „obserwujcie ptaki”, choć uzupełnione zostaje odmiennym nakazem – „bądźcie jak one”. W ten sposób Jezus przekierowuje wróżebne odczytanie symptomu w stronę analitycznej, bez mała ornitologicznej obserwacji skrzydlatych istot.

Najrozmaitsze praktyki artystycznego naśladowania ptaków, a zwłaszcza ich głosów, znaleźć można w literaturze (szczególnie staropolskiej), a także w muzyce epoki manieryzmu i baroku, choćby w mimetycznych kompozycjach Biebera, Vivaldiego, Couperina. Sztuka naśladowania animalnych głosów i odgłosów była kontynuowana przez klasyków i romantyków (Haydn, Mozart, Rossini, Saint-Saens, Rimski-Korsakow) zyskując swoiste zwieńczenie w awangardowym *Katalogu ptaków* Messiaena. Przywołuję powszechnie znane arcydzieła muzyki programowej, także „ptasie koncerty”, w których rozpoznajemy rozmaite głosy, cieszymy się nimi, nie wyczuwając jednak aury dywinacji. Z tego punktu widzenia bliższy tradycji auguryjskiej zdaje się późny cykl dziewięciu miniatur fortepianowych Roberta

⁹ Por. A. Nawarecki, *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 149–169.

¹⁰ Auguryjskim nawiązaniem do ewangelicznego motywu piania kura jest zakończenie *Wesela* Wyspiańskiego: złowróżbny głos koguta brzmi zamiast pomyślnego rogu.

Schumann pt. *Waldszenen* op. 82 („Sceny leśne”), którego część 7. nosi tytuł *Vogel als Prophet* („ptak jako prorok”). Intryguje tytuł instrumentalnego przecież utworu, ale samo słowo (*Prophet*), ani nawet minorowa tonacja (G minor), zmienne tempo czy motywy tej kompozycji nie sugerują konkretnego gatunku ptaka, ani – co za tym idzie – sensu proroctwa. Sam kompozytor opatrując te utwory wymownymi nazwami równocześnie dodał zastrzeżenie „dobra muzyka nie potrzebuje objaśnień”; pewnie dlatego wycofał przygotowane do każdej części cyklu komentarze poetyckie. Tytuł *Vogel als Prophet* rozświetlać miała fraza zaczerpnięta od Eichendorffa: „Bądź ostrożny, zachowaj czujność i czujnym bądź”. Dzisiejsi melomani nie przestrzegają jednak zalecenia interpretacyjnej powściągliwości, bo w internetowych ilustracjach do wykonań tej miniatury (Clary Haskil czy Ignaza Friedmana) widzieć chcą sowę w ponurej nocnej scenerii.

Jeśli Schumann rzeczywiście słyszał tu sowio-nokturnowe proroctwo, to być może kontynuował drogę przetartą przez Ludwiga van Beethovena, który powiązać miał ptasie tony z głosem Fatum. Idzie o powszechnie znany początek jego V symfonii. Oto jeden z komentarzy do tych słynnych trzech inicjalnych taktów:

Tak oto los puka do drzwi – miał powiedzieć skłonny do fantazjowania przyjaciel kompozytora Anton Schindler. Z kolei Karl Czerny, kompozytor i uczeń Beethovena, twierdził, że podczas spaceru po wiedeńskim Praterze twórca piątej usłyszał ćwierkanie trznadla i przetworzył potem w ów słynny motyw. To tak dziwna interpretacja, że może coś w niej jest. Dla precyzji wypadałoby dodać, że ornitologzy dokładnie rozpoznają tu głos spokrewnionego z trznadłami ortolana (gatunek ginący ze względu na walory kulinarne)¹¹.

W czasie II wojny światowej londyńskie BBC sparafrazowało Beethovenowską sekwencję dźwięków „skandując” ją niby w alfabecie Morse’a, powstały w ten sposób sygnał radiowy był symbolem zwycięstwa (Victory = V, czyli 5 = piąta symfonia); to łamigłówka, której nie powstydziliby się dawni wieszczkowie.

Ćwierkanie na ekranie

Po przykładach muzycznych wypada odnotować narrację filmową, w której ścieżka muzyczna (skomponowana przez Ennio Morricone) też ma poważny udział. To unikatowy film Piera Paola Pasolliniego *Ptaki i ptaszyska* (*Uccellini e uccellini*) zrealizowany w 1966 roku przy współudziale filozofa Sergia Cittiego, który „doraadzał” reżyserowi w układaniu alegorycznej przypowieści o losach włoskiego proletariatu w XX wieku. Na ekranie pojawia się napis: „Dokąd zmierza ludzkość? Nie wiem! [Z wywiadu jakiego Edgarowi Snow udzielił Mao]” i potem widać parę wędrowców, dwoje zwykłych ludzi, żwawo kroczących w nieznanym kierunku. Ojciec i syn kluczają przez zaniedbane przedmieście, potem idą autostradą w trakcie budowy, a wreszcie skrajem lotniska. Na drodze spotykają kruka, mówiącego ptaka, który przyłącza się do nich, pytając: „Dokąd zmierzacie przyjaciele? Dokąd podążacie, chcecie, żebym towarzyszył wam w podróży?”. Cicillo i Ninetto niejasno wskazują cel („tam dalej...”), więc ptak mnoży hipotezy – idziecie szukać pracy w zakładach

¹¹ Por. S. Łubieński, *Dwanaście srok za ogon*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 189.

Fiata, na chrzciny albo do wróżki po lekarstwo na solitera? Prostackowicie zaskoczeni celnością tych dociekań ripostują: „Jest pan prorokiem? Prorokiem albo gliną?”

Blisko zatem jesteśmy auguryjskiej wyroczni, choć Pasolini sytuuje ją w nowoczesnym, zmaterializowanym, zlaicyzowanym i strywializowanym świecie. Kwestie, które go nurtują, dotyczą przyszłości rodzaju ludzkiego, ludzi pracy, a w punkcie wyjścia – najbiedniejszych Włochów. Ptasim narrator historyjki opowiedzianej w stylu Brechta przedstawia się jako „obywatel państwa Ideologia, mieszkający w jego stolicy – Mieście Przyszłości – przy ulicy Karola Marksa 70/7”. Miejsce religijnego dyskursu najwyraźniej zajęła dialektyka marksistowska, wedle której stary i mądry kruk jawi się liberalnym socjalistą, więc pożarty zostanie przez rewolucję (najdosłowniej zjedzą go bohaterowie filmu). Przed śmiercią kruk zdąży jeszcze wyprorokować niebieskookiego przywódcę o mesjańskich walorach – Palmiro Togliattiego.

Obok zaskakującego konceptu komunistycznego auguriatu w filmie pojawia się jeszcze jedna osobliwość, to szkatułkowo wpleciona legenda o św. Franciszku, który zgodnie z poetyką *Kwiatków* nakazuje parze mnichów głosić kazanie o bożej miłości do aroganckich jastrzębi i skromnych wróbli. Sens tej przypowieści zyska ideologiczną wykładnię o nieprzezwycięzalnej walce klas, ale ciekawsza jest dosłowna warstwa anegdoty – perypetie związane z ewangelizowaniem ptaków. Jak się z nimi porozumieć? O ile kruk może po prostu przemawiać ludzkim głosem (tak dzieje się bajkach i baśniach), to odwrócenie tej relacji okaże się komunikacyjną katastrofą. Ptaki rozumieją jedynie mowę świętego, ale gwizdów i świstów braciszka Cicilla – ani trochę. Ludzie bowiem nie potrafią mówić ptasimi głosami, (sztuka wabienia praktykowana przez myśliwych to tylko imitacja). Film przynosi jednak niesamowitą instrukcję porozumiewania się z różnymi gatunkami ptaków, nie chciałbym jednak zdradzać trików zastosowanych przez upartego zakonnika. Podziwiając inwencję scenarzysty i reżysera, zdaję sobie sprawę, że Pasolini wykorzystał tu kompetencje filologa, ściślej – dialektologa i poety piszącego wiersze, warto przypomnieć, w wiejskim dialekcie, którego się mozolnie wyuczył.

Dlaczego gęsi krzyczały?

Film Pasoliniego sytuuje tytułowe ptaki na pograniczu trzech dyskursów: historycznego, literackiego oraz jakiejś zoo-narracji bliskiej świata zwierząt. Podobną triadę rozpoznać można w historycznoliterackiej rozprawie Piotra Krupińskiego pt. „Dlaczego gęsi krzyczały”? Podtytuł książki *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku* wskazuje różnice dziejowego kontekstu; tragedia Holocaustu zajmuje miejsce wojennych i powojennych perypetii włoskich komunistów pod przywództwem Togliattiego i Gramsciego. Pół wieku po *Ptakach i ptaszyskach* Krupiński patrzy już na zwierzęta z wyraźnie deklarowanej i ugruntowanej perspektywy *animal studies*, więc teksty Nałkowskiej, Ringelbluma, Pankowskiego, Szmaglewskiej, Miłosza, Różewicza, Kuryluk i innych komentuje z punktu widzenia występujących tam owadów, zajęcy, myszy, krów, świń, psów oraz innych stworzeń. Ptaki pojawiają się dopiero w ostatnim rozdziale zatytułowanym wieloznacznie *Zamiast zakończenia*. „Dlaczego gęsi krzyczały”? Tytułowa fraza okazuje się powtórzeniem tytułu opowiadania z autobiograficznego tomu Izaaka B. Singera *Urząd mojego ojca*. To

opowieść jakby wyjęta z folkloru, podobna do najbardziej dosadnych i groteskowych apokryfów franciszkańskich. Oto do rabina przyszła po radę kobieta z parą martwych gęsi w koszu, które choć pozbawione głów, wciąż wydawały z siebie krzyk: „Niełatwo opisać jego brzmienie. Przypominał gęganie, ale w tak wysokiej i niesamowitej tonacji, pełnej jęku i drżenia, że się skuliłem”¹². Dlaczego krzyczały? Narrator daje wyjaśnienie, słysząc tu „krzyk stworzeń pod nożem rzeźnickim, zachowujących jeszcze tyle siły, aby wyrównać rachunki z żywymi i pomścić niesprawiedliwość”¹³. Wszystko jasne, jeśli pamiętać, że autor *Sztukmistrza z Lublina* był wegetarianinem i aktywnym obrońcą zwierząt, ale kwestia się komplikuje, jeśli przywołać genezę opowieści jego ojca, warszawskiego chasyda mieszkającego przy ulicy Krochmalnej 10, jeszcze na krótko przed wybuchem wojny. Wiemy, co wkrótce stało się z mieszkańcami tej ulicy i dzielnicy, ale – co z gęsiami? Odpowiedzi na to pytanie szuka Krupiński (m.in. w filmie *Shoah* Claude’a Lanzmanna) i udaje mu się znaleźć aż trzy rozmaite wzmianki o obecności tych ptaków na terenie obozu zagłady w Sobiborze, w pobliżu komory gazowej: „Dowiedzieliśmy się później – relacjonuje jeden ze świadków – że na podwórzu obok ‘łaźni’ hodowano specjalnie 300 gęsi, aby swym gęganiami głośzyły rozdzierające krzyki ludzkie”¹⁴. Trudno nie skojarzyć obu wymykających się opisowi krzyków, ale Krupiński jest bardzo ostrożny:

Nie twierdzą, że pomiędzy gęsiami ciałami spoczywającymi na dnie koszyka warszawskiej żydówki a stadem ptaków zamieszkujących miejsce hitlerowskiej kaźni przebiega nawet wątpliwa nić pokrewieństwa. Na takie utożsamienie nie pozwala samo dzieło, które choć jako całość, zbiór wspomnieniowych opowieści, nie wystrzega się mniej lub bardziej jawnych znaków czy sugestii kierujących uwagę odbiorcy ku czasom Zagłady, w tym wypadku zachowuje jednak narracyjną wstrzemięźliwość¹⁵.

Dlatego podobnie wstrzemięźliwy stara się być badacz, unika nie tylko pochopnych sądów, a nawet sumującej puenty; ale mimo deklarowanej powściągliwości kończy swój wywód, rozdział i książkę nieoczekiwanie poetycko, bo tak przecież brzmi cytowany jako słowo ostatnie fragment raportu Oneg Szabat ogłoszonego po „akcji wysiedleńczej” 300 tys. Żydów z warszawskiego getta w listopadzie 1942 roku: „W blaskach niezrównanej, złotej jesieni polskiej lśni i migoce warstwa śniegu. Śnieg ten to nic innego, jak tylko pierze i puch z pościeli żydowskiej, zostawionej wraz z całym dobytkiem [...]”¹⁶. Ów „śnieg” to znany od dawna, bo sięgający XIX wieku stały motyw relacji i obrazów pogromowych, których dopełnieniem tym razem stały się kominy Treblinki. Trudno nie skojarzyć rozrzuconego gęsiego puchu z martwymi ptakami, tym bardziej że w poprzednim zdaniu Krupiński wspomina

¹² B. Singer, *Dlaczego gęsi krzyczały?* [w:] tenże, *Urząd mojego ojca*, przeł. I. Wyrzykowska, Wydawnictwo Bis, Warszawa 1992, s. 13. Cyt. za: P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 309.

¹³ Tamże.

¹⁴ A. Peczerski, *Bunt*, [w:] *Sobibór*, red. M. Bem, Ośrodek Karta, Warszawa 2010, s. 73, cyt. za: P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały”?..., s. 311–312.

¹⁵ P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały”?..., s. 312.

¹⁶ Tamże, s. 317.

Singerowe gęsi, i te obrazy nadają sens niepojętemu gęganiu. Historik literatury trzyma się roli skrupulatnego uczonego, a zarazem z niej wypada, czy raczej ją przekracza, czyniąc gest godny augura. Bo jak zauważył Cyceron, a potem Freud i inni hermeneuci, powinowactwo między interpretacją literatury a wieszczbiarstwem jest bezsporne.

Niepospolita łożówka

Pora na moją historię, bynajmniej nie wojenną, przeciwnie – idylliczną. Zdarzyło się to w czasie wakacji spędzonych nad wodą, a chwila była tak niezwykła, że udało mi się ustalić datę i miejsce: 2 lipca 2005 roku ok. godz. 20 na Pojezierzu Ignalińskim na Litwie, u ujścia rzeki Świętej. Dokładnie był to wąski przesmyk między dwoma zbiornikami wodnymi, tam rozbiliśmy namioty i wkrótce z nadbrzeżnych szuwarów odezwał się ptasi duet. Nie widzieliśmy śpiewaków, choć ich głos z odległości paru metrów zagłuszał rozmowę przy ognisku. Popis trwał z niewielkimi przerwami aż do rana, w sumie przez kilkanaście godzin, i wszystko było w nim fenomenalne: niesamowita, niewygasająca ekspresja, ale też rodzaj artykulacji. Zaskakiwała różnorodność wydobywanych dźwięków: od całkiem melodyjnego śpiewu, przez rwane tryle po efekty „perkusyjne” (stukanie, chrobot, zgrzytanie). I wreszcie – niesamowita dialogowość obu głosów, ich fenomenalne zgranie. Mieliśmy wrażenie, że to śpiew godowy zakochanej pary, która z niepojętym uporem odwleka akt kopulacji. Kiedy wreszcie zrobią swoje i pójdą spać? Ale skoro zaczął się lipiec, to miłosne igraszki musiały się już skończyć, jajka zostały złożone i samcom właśnie wtedy zdarza się śpiewać w pobliżu gniazda. Nie mogło być inaczej, więc domniemany duet uznać należało za popis solisty. Śpiewał tylko jeden ptak, choć dźwięki nakładały się na siebie, wręcz i dublowały, zaś pauzy między nimi trzymały słuchaczy w dialogowym napięciu. Co będzie dalej – powtórzenie, przetworzenie czy zaskakująca riposta?

Każdy z nas pewnie dziwił się z po swojemu, a mnie już wtedy wpadło w ucho uderzające podobieństwo z jazzem. W ciągu następnych kilkunastu lat pływania po litewskich i łotewskich rzekach zdarzyło się nam jeszcze parę razy usłyszeć ten sam rodzaj „śpiewu”, choć w mniej brawurowym wykonaniu. Niełatwo było go zidentyfikować, ale lektura atlasów ornitologicznych wskazywała na trzcinniczka, który wedle Petera Haymana i Roba Hume’a: „Odzywa się krótkim *czrk*. Śpiew przypomina rozmowę z rytmicznymi powtórzeniami miękkich szczebiotów i świergotania: *czrrt czrrt czrrt czet czet czet czet dzijk dzijk czjur czjur czirjup czirjup czirjup*”¹⁷. To był mój typ, natomiast uczestnicząca w wyprawie Dorota Siwicka, posiłkując się także *Rozpoznawaniem ptaków*, postawiła na łożówkę, podobną do trzcinniczka, lecz jej śpiew jest jednak „dużo bardziej zróżnicowany, szybki, pełen podniecenia z obfitością naśladowań lokalnych i afrykańskich gatunków (często jaskółki, sikory modrej, zięby)”¹⁸. Za trzcinniczkiem przemawiała „dialogowość”, za łożówką – „mimetyczność”. Prawdziwa okazała się ta druga hipoteza, a rozstrzygnięcie przyniósł Internet, w którym są nagrania ptasich głosów. Więc poznaliśmy imię osobliwego

¹⁷ P. Hayman, R. Hume, *Rozpoznawanie ptaków*, przeł. A. Kruszewicz, Z. Lisiewicz, Muza, Warszawa 2005, s. 200.

¹⁸ Tamże, s. 312.

wokalisty, choć z punktu widzenia laika alternatywa: „trzcinniczek czy łożówka” nie miała większego znaczenia, gdyż obie nazwy nic nam nie mówiły, a brzmiały jednakowo pospolicie (ich etymologia odsyłała do wszechobecnych nad wodą łoż i trzcin). Dlaczego ten ptak-cud nazywa się tak zwyczajnie? Dlaczego jego imię jest nieobecne w kulturze? Dlaczego nikt nie zwrócił uwagi na głos równie wyrazisty i oryginalny jak u słowika, żurawia, derkacza albo bąka? Tym bardziej to dziwne, że łożówka pospolita (*acrocephalus palustris*) należąca do rzędu wróblowych uchodzi w Polsce za gatunek całkiem popularny. Zapytany o nią ornitolog-poeta Michał Książek nie podzielał mojej ekscytacji – „chyba nawet wczoraj słyszałem jedną, po drodze do Gdyni, na przystanku PKS-u, w krzakach siedziała przy rowie z wodą, to dla niej miejsce typowe”. Ale chyba się pomylił, bo rozmawialiśmy 5 września 2016 roku, kiedy łożówek nie powinno już być w Trójmieście, no i sądzę, że jej prawdziwego głosu nie potraktowałby tak lekko. Jednak staropolscy poeci, nie gorsi od Książka w rozpoznawaniu ptaków, okazali się jeszcze bardziej powściągliwi; choćby Hieronim Morsztyn świadom, że „drop ksyka”, „pardwa kokciele”, „cieciurki kokają”, „ciągową kuropatwy”, „gżegżółka gżegoce”, oznaczający w ten sposób kilkadziesiąt ptasich głosów – nie wymienia łożówki. Posłuchajmy zatem wyciągu ptaków śpiewających w języku uniwersalnym, tj. po łacinie:

Pipire passeres, plausitare palumbos, tinninare pavos, maurulas suaviter concinare, mitilare acredulas, trulare turdos, sturnos psitare, gratitare naseres, grues gruere, gemere turtures, tretinire anates, dresare cygnos, pipare accipitres, lipire milvos, cucurrite gallos, gracillare gallinas, pupllare pavones, trinsare hirundines, clangere aquilas, pulpore vultures, crocitate corvos, graculos frigulare, glotorare ciconias, cuculare cuculos, cicados fritinnire, bombilare apes, bubones bubulare, stridere vespertiones, cubire butiones, cucubare noctus, ululare ululas, meropes zinzinulare...¹⁹

W tym wyliczeniu, również brakuje głosu *acrocephalus palustris*; ale niby jak należało by transkrybować jej śpiew? Zamiast Morsztyna, Kwiatkiewicza i Książka warto zapytać Stanisława Łubieńskiego, który niedawno słyszał ją nad Wołgą („przyspieszone kompilacje mewich okrzyków, ćwierkania wróbli czy jazgotu jakichś afrykańskich ptaków”²⁰), zaś w *Dwunastu srokach za ogon* (2016) jeszcze więcej ma do powiedzenia:

Według Francoise Dowsette-Lemaire, która badała piosenki łożówek, ptaki te nie mają własnego głosu. Ich śpiew to genialna kompilacja zasłyszanych dźwięków. Jak pisze David Rothenberg w książce *Why Birds Sing* – łożówka jest po prostu rewelacyjnym didżejem. Wsłuchuję się w dziką paplaninę: dymówka, nidezidentyfikowane gwizdy, dzwonic, tajemnicze trzaski, mazurek, odgłosy jak z syntetyzatora MIDI²¹.

¹⁹ J. Kwiatkiewicz, SJ, *Phoenix rhetorum* [...]. Vratislaviae 1679, s. 475. Cyt. za: I. Słomak, *Łacińskie onomatopeje ptasich śpiewów. Acredula i problem translacji*, [w:] *Ptaki. Przeploty*, red. B. Mytych-Forajter, K. Jaglarz, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015, s. 109.

²⁰ S. Łubieński, *Ocalić derkacza*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 32, s. 84.

²¹ S. Łubieński, *Dwanaście srok...*, s. 156–157.

Niestety nie potrafię rozpoznać tych wszystkich głosów, ale wyraźnie słyszę technikę samplingu, gesty didżeja zmieniającego płyty, a przede wszystkim, jak już wspomniałem, ekspresję jazzowej improwizacji. Ale skoro ja słyszę w głosie łożówki free jazzowych saksofonistów z drugiej połowy XX wieku, a młodszy rozpoznają muzykę hipopową z końca stulecia, to co usłyszą tu ludzie, którzy nie znają estetyki modern-jazzu ani rapu? Żyjący wcześniej nie mają chyba szans na rozpoznanie tego fenomenu. Tryle słowika zawsze się podobały i gwizdy kosa też, ale łożówka dostała muzyczny komentarz (swoiste echo) dopiero u schyłku nowoczesności. I tę samą myśl podejmuje Łubieński:

Ptaki, pisze Rothenberg, zawsze śpiewały dobrze, to my ciągle zmienialiśmy gusty. W 1717 roku wydano *The Bird Fanceyr's Delight*, zbiór utworów, które właściciele mieli grać swoim kanarkom i papużkom. Chodziło o to, by 'nauczyć je śpiewać', przekonać do porzucenia gwizdów i terkotów na rzecz konwencjonalnych melodijek. Ale dziś, zwraca uwagę Rothenberg, to, co kiedyś zdawało się okropne, inaczej brzmi dla uszu przywykłych do jazzu, dodekafonii, skreczowania²².

Aulos (dygresja)

Kiedy publicznie próbowałem podzielić się tymi spostrzeżeniami, to odtworzyłem z komputera dwa podobne (w moich uszach) nagrania: łożówkę oraz fragment paryskiego koncertu (Beat Club 1971) brytyjskiej jazz-rockowej grupy Colosseum z saksofonową solówką Dicka Heckstall-Smitha. Wybrałem trzyminutowy fragment utworu *Tanglewood'63*, kiedy milknie kapela, a brzmi wyłącznie saksofon; to gwałtowna improwizacja, lecz bliska *rhythm and bluesa*, z wyczuwalną pulsacją, bo taka motoryczność doskonale pasuje do łożówki. Sięgnąłem po nagranie, które spontanicznie skojarzyłem z jej głosem, gdyż to brzmienie mam głęboko wdrukowane w pamięć, było bowiem moim pierwszym kontaktem z muzyką bliską free jazzu. Miałem wtedy 13 lat, byłem jeszcze dzieckiem, a pod względem kompetencji muzycznych – niemowlakiem; słucałem melodyjnych piosenek Czerwonych Gitar, odkrywałem Skaldów, zaś jazzu, szczególnie brzmienia saksofonu, organicznie wręcz nie znosiłem. Kiedy jednak w radiowej audycji Romana Waschko usłyszałem pierwszą (studyjną) płytę Colosseum, a zwłaszcza ich utwory instrumentalne, to wszystko zmieniło się w ułamku sekundy. Stało się to za sprawą Heckstall-Smitha; a jeśli jego sposób gry wywarł na mnie piorunujące wrażenie, to zdecydował o tym pewien trick – równoczesna gra unisono na dwóch saksofonach (sopranowym i tenorowym)²³. To była wyjątkowa, niejako „cyrkowa” umiejętność, z której w USA słynął

²² Tamże, s. 157.

²³ Dick Heckstall-Smith (1934–2014) związany głównie ze sceną bluesową i rockową miał w swojej biografii artystycznej dwa epizody awangardowe: w sierpniu 1968 roku wziął udział w autorskim przedsięwzięciu Jacka Bruce'a, gdzie wspólnie z perkusistą Jonem Hise-manem i nieznanym wtedy gitarzystą Johnem Mac Laughlinem nagrał płytę *Things We Like*, jeden z pierwszych i najciekawszych albumów w dziejach europejskiego free jazzu, lecz mało znany (dwa lata przeleżał w studio). Ćwierć wieku później wrócił do muzyki improwizowanej, tworząc duet z perkusistą Johnem Stevensenem (LP *Birds in Widnes* [1995]).

multiinstrumentalista ekscentryk Roland Kirk, zaś w Polsce, podobno, posiadał ją Leszek Żądło. Nie idzie tu jednak o biegiełość techniczną związaną z zadaniem, lecz o finalny efekt, o samo brzmienie zdublowanych stroików (poprzedzone słyszalnym, głośnym wdechem). Dźwięk wibrujący, chrapliwy, rozdzierający, tyleż zwierzęcy, co wzniosły, jakby nie z tego świata.

Muzyki Colosseum nie słucham od dawna (już w latach licealnych wolałem bardziej progresywną grupę Soft Machine), ale za sprawą łóżówki wracam do zespołu Heckstall-Smitha, zmarłego niedawno, o którym, jako fan nie wiedziałem wtedy prawie nic. Teraz dowiaduję się, iż Dick z powodów zdrowotnych w latach 70. ograniczył występy, rozpoczął studia i uzyskał doktorat z socjologii. Akademicką karierę zapowiadał nietypowy wygląd tego rockmana – postępująca łysina, broda i mocne okulary w rogowych oprawkach. Charakterystyczne, że na większości zdjęć fotografowano go z dwoma saksofonami w ustach; na to osobliwe przedstawienie nakłada się teraz inny, nieznamy mi w dzieciństwie wizerunek antyczny, powielony w niezliczonych wersjach, głównie na greckich amforach. To przedstawienie gry na podwójnym flecie, o nazwie aulos; był to instrument dionizyjcki używany najczęściej przez istoty półboskie, fauny i satyrów, ale też przez ludzi, mężczyzn z uwydatnionymi częstokroć narządami seksualnymi (jesteśmy przecież w kręgu kultury fallicznej). Po aulos sięgały też kobiety, ale co znamienne – były to prostytutki. Mężczyźni dmący w podwójny flet na otwartej przestrzeni zakładali na głowę skórzaną taśmę (*phorbea*) wzmacniającą wydech, a zarazem chroniącą napięte policzki, zaś kobiety grające zwykle na sympozjonach, więc pod dachem, nie używały tego „wzmacniacza”.

Jak brzmi aulos? Dziś dysponujemy rekonstrukcjami starożytnego instrumentu i licznymi nagraniami (znakomity Cristian Gentilini!); jego dźwięk rzeczywiście przypomina podwojony saksofon. Trudno opowiedzieć głos: wydaje się hipnotyczny, transowy i drażniący zarazem, a to za sprawą charakterystycznej wibracji. Podobnie orgiastyczny czy zwierzęcy, bo osobliwie „beczący” ton słychać w brzmieniu naturalnych rogów (używanych w synagodze), góralskiej trombity, średniowiecznej szalaimi, indyjskiego shehni, a także kozła (kobzy), liry korbowej, syntezatora Mooga, („dudów elektrycznych”, jak Piotr Kaczkowski nazwał tę nowość) i wreszcie w wokalne wibracji tzw. śpiewu gardłowego. To uderzające, że wszystkie wymienione głosy i instrumenty, podobnie jak aulos, niegdyś cieszyły się popularnością, lecz za sprawą „dzikiego” brzmienia przetrwały jedynie w folklorze i nigdy nie trafiły do filharmonii. Jakby nie były dość „przyzwoite”, by zmieścić się w głównym, klasycznym nurcie kultury europejskiej.

Coltrane, Coleman, Derrida

Niełatwo było dobrać muzycznego partnera do łóżówki; sentyment kazał mi sięgnąć po solo Hecstall-Smitha, ale długo rozważałem wybór któregoś z gigantów jazzowego saksofonu (Albert Ayler, Anthony Braxton, Archie Shepp), jednak postacią najważniejszą, także dla mnie, był John Coltrane. Krytycy zwracali uwagę, że w późnych, „mistycznych” nagraniach, schorowany „Trane” improwizował wspólnie ze znacznie młodszym i silniejszym fizycznie Pharoahem Sandersem, i ten duet

nawiązywał do charyzmatycznej tradycji pary dialogujących kaznodziejów, którzy z kolei naśladowali współpracę homiletyczną jękającego się Mojżesza z wymownym Aaronem. Czy do tego ciągu „natchnionych” dialogów nie należało by dopisać duetu Deleuze/Guattari? Wszak ta pisarska spółka filozofa i psychoanalityka dwoiła się i troiła, by rozbić i zarazem wzbogacić „jednołosowość” akademickiego dyskursu?²⁴ W tym momencie ryzykownie zestawiam pary improwizujących muzyków, proroków i pisarzy; ale w tym łańcuchu „dialogowych” transgresji jawi się sposób na przekroczenie tradycyjnej i nowoczesnej retoryki. Jeśli kiedyś udzieliły mi się podobne marzenia o spleceniu mowy uczonej z poetycką, a jeszcze z surowym dodatkiem gwary, to patronował im właśnie Coltrane: „Mieszając gatunki i style, tęsknię za wielogłosem, próbuję grać główny temat równocześnie od początku i od końca, jak w saksofonowych improwizacjach Johna Coltrane’a. Chciałbym połączyć free jazzowy feeling i śląskie larmo (czy słysząc ten zgiełk i gwar?)”²⁵.

Tym cytatem, a właściwie autocytatem (proszę o wybaczenie!) sumującym ciąg podobieństw (tylże oczywistych co tajemniczych) śpiewu ptaków, muzyki i pisarskiego stylu, chciałem zakończyć ten tekst. Ale uzupełniając końcowe przypisy, zabrnąłem dalej, bo historyczna uczciwość każe pamiętać, że formalne pomysły Coltrane’a uprzedził inny geniusz – Ornette Coleman, twórca legendarnego albumu *Free jazz. A Collective Improvisation* (1961). Więc może kontrapunktem dla śpiewu łozówki nie powinien być saksofon Dicka, ani Johna, lecz Ornette’a? Ale który fragment wybrać? Porównując najrozmaitsze nagrania z heroicznej fazy *free*, nieoczekiwanie uległem fascynacji tematem *Lonely Woman*, który wydał mi się najpiękniejszą kompozycją nie tylko epoki, ale całej historii jazzu. Czytając relację kompozytora o genezie tego utworu, zauważyłem, że pochodzi ona z wywiadu, jaki z Colemanem przeprowadził... Jacques Derrida.

Free jazz i dekonstrukcja

Z bezgranicznym zdziwieniem przyjąłem informację o tym spotkaniu na szczycie, bo nigdy dotąd nie trafiłem na jakąkolwiek wzmiankę o rozmowie, którą francuski filozof przeprowadził z amerykańskim muzykiem 23 czerwca 1997 roku w La Villette, podczas festiwalu Jazz in Paris²⁶. Dialog rozegrał się na estradzie tuż przed koncertem, dotyczył zaś trzech tematów: polityki (rasizm i antysemityzm), kwestii językowych (wielojęzyczność), a przede wszystkim fenomenowi improwizacji (muzycznej i słownej). Elementem spajającym owe trzy plany była dialektyka prawa i wolności. Komentująca szeroko tę rozmowę Sara Ramshaw otworzyła możliwość paraleli między dziejami jazzu i filozofii²⁷. Wedle irlandzkiej muzykolożki w XX wieku czarnoskórzy Amerykanie tworzący własną muzykę, (najpierw *ragtime* potem *swing*), zostali niejako „okradzeni” przez białych (sukces swingujących big-bandów Glenna Millera czy Tommy’ego Dorsey’a). Reakcją obronną był grany szybko

²⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

²⁵ A. Nawarecki, *Lajerman*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 136.

²⁶ Por. *The Others language. Jacques Derrida interviews Ornette Coleman, 23, June, 1997*, „Genre. Forms of discourse and culture”, s. 319–329.

²⁷ S.L. Ramshaw, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*. „Critical Studies in Improvisation” 2006, nr 1.

i ekstrawagancko, denerwujący i niezdatny do tańca *bebop*, zainicjowany przez aroganckiego Charliego Parkera „Birda” w trakcie *jam sessions* organizowanych „po godzinach”. Następnym krokiem, to już free jazz, wolny od ekskluzywności i rywalizacji – doskonale swobodny i demokratyczny („pomysł polega na tym – wyjaśnia Ornette Coleman – że dwie albo trzy osoby mogą rozmawiać z dźwiękiem, nie próbując dominiować ani prowadzić”). Czy podobne cele nie przyświecały powstaniu dekonstrukcji? Jej twórca w rozmowie z jazzowym gigantem konsekwentnie próbuje zbliżyć obie dziedziny, a łącznikiem czyni improwizację, która nie ma nic wspólnego z przypadkowością i chaosem. Od tego wątku zaczyna Coleman: „Kiedy tworzyłem free jazz, większość ludzi myślała, że biorę saksofon i gram wszystko, co mi przychodzi do głowy, bez związku z jakąkolwiek regułą, ale to nie była prawda”; jakże podobnie rozpoczyna się Derridańska *Psyché*, gdzie chełpliwy mówca zamiast wykładu „[...] beczelnie zapowiada, że przygotowuje się do improwizacji. Będzie musiał zmyślać na miejscu i pyta siebie raz jeszcze: cóż jeszcze powinienem odkryć?”²⁸. Nie tak zostaje się odkrywcą i nie na tym polega inwencja! Derrida zbliża się w rozmowie do Colemana, zestawiając jego granie jazzu ze swoim pojmowaniem czytania. W obu wypadkach improwizacja domaga się „ramy” i niezbędnych powtórzeń, zaś „powtarzanie – dodaje Coleman – jest tak naturalne, jak fakt, że Ziemia się obraca”. Autor *Różnicy* powinien być szczęśliwy słysząc bliską mu argumentację, więc można się tylko dziwić, dlaczego francuski filozof pisząc *Psyché* nie powiązał tajemnicy „odkrywania innego” z jazzem, ani nawet nie wspomniał o muzycznej improwizacji? Derrida indagowany w tej sprawie, podobno tłumaczył się ogromnym respektem dla muzyki, ale żałować można, że jego refleksje nad retoryczną kategorią *inventio* pozostały w kręgu słów, że nie wybrzmiały pełnym dźwiękiem...

Jeżeli zaufać tym porównaniom, to free jazz ma się tak samo do jazzu tradycyjnego, jak dekonstrukcja do filozofii akademickiej, zaś śpiew ptaków – jak się rzekło – do retoryki (przynajmniej tej w barokowym wydaniu).

Somatic, musical and augural contexts of rhetoric

Abstract

Rhetoric is considering from the way of performance (gr. hipokrisis, lat. actio), called by the Cicero “the body language”. There will be a point of departure in all kinds of somatic obstacles that limit the orator, and also the voices of the background that make oration harder. Among the natural voices there is a specific case of animal sounds, in particular birds’ melodies which were intensively listened by ancient augurs and poets. There is also returning question of birds singing and human voice, especially in the age of ecology and the new media, and in context of cinema music and literature. From the perspective of the zoophilology a very special case is the voice of marsh warbler that can be associated with jazz improvisation and the sampling. In the conclusion author reveals the rhetoric community between different discourses that were inspired by the art of improvisation – the free jazz (Coleman), deconstruction (Derrida) and birds language (marsh warbler).

Key words: rhetoric, somatics, augurs, zoophilology, deconstruction, free jazz, improvisation, birds

²⁸ Por. J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 81–82.

Aleksander Nawarecki – kieruje Zakładem Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim; edytor i komentator poezji ks. Baki (*Czarny karnawał*, 1991), autor prac o roślinach i zwierzętach w literaturze (*Pokrzywa*, 1996), o przedmiotach (*Rzeczy i marzenia*, 1993; *Paraferalia*, 2014), a także esejów Mickiewiczowskich (*Mały Mickiewicz*, 2003) i silezjologicznych (*Lajerman*, 2011). Współautor podręcznika *Przeszłość to dziś* (2003), redaktor serii *Miniatura i mikrologia literacka* (2000–2003) oraz *Ilustrowanego słownika terminów literackich* (2017).

Magdalena Patro-Kucab

Uniwersytet Rzeszowski

Ludwik Osiński – profesor-esteta.**Próba waloryzacji wykładów literatury porównawczej***Pamięci profesora Piotra Żbikowskiego*

Jeden z największych dwudziestowiecznych znawców twórczości Ludwika Osińskiego, Piotr Żbikowski, w połowie lat 90. XX wieku podkreślał, że epoka Księstwa oraz Królestwa Kongresowego utrwaliły postać Osińskiego głównie jako wykładowcy na Uniwersytecie Warszawskim oraz profesora „katedry literatury porównawczej”¹. Ponadto autor *Klasycyzmu postanisławowskiego* powtarzał uwagi deprecjonujące prelekcje wykładowcy, które zostały sformułowane przez wielu badaczy na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci². Dziś, z jednej strony, współczesnemu historykowi literatury wielu trudności nastrocza obcowanie z twórczością, która obrosła w szereg historycznoliterackich stwierdzeń i ustaleń, dodajmy pejoratywnych, stąd właściwie niemożliwością okazuje się zupełnie „świeże” pisanie o Osińskim. Z drugiej zaś strony, mimo powyższych utrudnień, wypada zadać na nowo pytanie o miejsce, jakie zajmował pośród uczonych Królestwa Kongresowego autor *Zbioru zabawek wierszem*. W konsekwencji postawionego problemu niezbędna wydaje się weryfikacja nieco zbanalizowanych, wciąż przejmowanych i powielanych sądów o jednostronnym i zdecydowanie negatywnym stosunku badaczy do krytycznoliterackiej spuścizny Ludwika Osińskiego. Opinie te często są nazbyt surowe, a niekiedy nawet niesprawiedliwe³.

Na pewno kierunek oceny ekspijara uzależniony jest od wybranej perspektywy historycznej. Warto podkreślić, że dotychczas najczęściej wypowiedziane zarzuty i uwagi krytyczne formułowano z punktu widzenia romantyków. Oznacza to, że miernikiem dla twórczych dokonań Osińskiego było jego zbliżanie się bądź oddalanie

¹ P. Żbikowski, *Ludwik Osiński (1775–1838)*, [w:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 210.

² Krytycznoliteracką działalność L. Osińskiego najostrożniej ocenił Tadeusz Grabowski – *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Akademia Umiejętności, Kraków 1918, s. 353–366.

³ Zob. P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, z przedmową B. Chlebowskiego, Gebethner i Wolff, Warszawa 1902, s. 135.

od ideału, jaki miała stanowić poezja romantyczna⁴. Ten rodzaj wartościowania sprawia, że o wiele korzystniej w ocenie badaczy wypadnie na przykład Kazimierz Brodziński – wykładowca literatury narodowej w Uniwersytecie Warszawskim. Taki punkt widzenia ma jednak niewiele wspólnego z niezbędną w badaniach nad literaturą obiektywizacją, bowiem czy wolno nam dokonywać ocen w oderwaniu od pewnych okoliczności i sytuacji, gdy dodatkowo, jakby odgórnie, jesteśmy zdeterminowani przyjętym wzorem poezji (w tym wypadku romantycznym)?

Wydaje się zatem, że względną bezstronność osiągniemy wówczas, gdy dorobek Ludwika Osińskiego pozostawimy w kontekście macierzystym, czyli klasycystycznym. Ideału poezji nigdy bowiem nie poszukiwał tłumacz *Cyda* w romantyczności, nie zwracał się ku niemieckim wzorcom literackim, wprost przeciwnie, z uznaniem spoglądał w stronę doskonałej starożytności. Osiński czuł się przede wszystkim odpowiedzialny za sztukę najdoskonalszą. Ponadto, na tle innych twórców omawianego okresu rysuje się jako postać bardzo wyraźna, twórca nieobdarzony wielkim talentem, ale doskonale znający literackie rzemiosło, esteta o wysokiej kulturze duchowej.

Oceniając estetyczno-literackie dokonania Osińskiego, proponuję wyznaczyć dwa punkty odniesienia, wskazane zresztą przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego w *Sztuce rymotwórczej*⁵ – pierwszym z nich jest dziedzictwo antyku, drugim – rozwijające się w 2. połowie XVIII i w początkach XIX wieku – europejskie doktryny literackie⁶. Tylko wówczas możliwe okaże się wyjaśnienie, w jaki sposób pojmował i wartościował literaturę esteta żyjący w epoce klasycyzmu postanisławowskiego.

Cezurę czasową, zmienną dla teoretycznych przekonań polskiego profesora, dokładniej wyznaczają trzy prace: *List do Pizonów* Horacego (I w. p.n.e.), *Traktat o sposobie studiowania i nauczania literatury pięknej* Charlesa Rollina (1726–1728) oraz *Liceum, czyli kurs literatury starożytnej i współczesnej* Jeana-François de La Harpe’a (1799). Związki z tą europejską myślą teoretycznoliteracką najwyraźniej dostrzegamy w wykładach literatury porównawczej Osińskiego (*Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*). W egzemplifikacji odniosę się wyłącznie do akapitów poświęconych poezji lirycznej.

Przypomnijmy, że – zdaniem Kajetana Koźmiana – Komisja Oświecenia jednogłośnie przyznała stanowisko profesora katedry literatury powszechnej w nowo powołanej przez cara Aleksandra akademii warszawskiej temu, „który już od śmierci

⁴ Por. M. Kridl, *Dzieje literatury pięknej w Polsce, cz. 2*, wyd. 2, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1936, s. 16–17.

⁵ F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, wyd. 1, oprac. S. Pietraszko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1956, s. 7.

⁶ Na temat myśli estetyczno-literackiej drugiej połowy XVII i XVIII wieku por. uwagi Teresy Kostkiewiczowej, *Myśl estetyczno-literacka w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku. Główne problemy i kierunki przemian*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Wydawnictwo „Semper”, Warszawa 1997, s. 9–25.

Dmochowskiego [...] celował sędem i smakiem [...]”⁷. Prelekcje te cieszyły się znaczną popularnością. Rozbiory „starożytnych i nowożytnych pisarzy” autorstwa tłumacza *Cyda* wspominają między innymi: Kajetan Koźmian⁸, felietonista „Tygodnika Polskiego i Zagranicznego”, ukrywający się pod pseudonimem Bywalski⁹, a także Kazimierz Władysław Wójcicki¹⁰. W czasach Królestwa Kongresowego uchodził więc autor *Zabawek...* za jeden z głównych autorytetów literackich. Jego prelekcje, czego poświadczenie przynoszą pamiętnikarsko-prasowe notatki, wartościowano wyjątkowo, stanowiły one ucztę dla koneserów literatury.

Biorąc pod uwagę przekazy sprzed prawie dwóch stuleci i mimo utrzymujących się dziś w powszechnym obiegu licznych nieprzychylnych opinii na temat Osińskiego profesora, należy z pełną odpowiedzialnością podkreślić, że należał do nietuzinkowych postaci okresu Królestwa Kongresowego. Wyjątkowość wykładowcy poświadczają także pamiętnikarskie przekazy o nim, np. Koźmiana¹¹ czy Wójcickiego¹².

Tak nieprzeciętny, obdarzony wieloma talentami człowiek, ściągający na swoje prelekcje liczne grono słuchaczy, nie tylko studiujących, nie mógł omawiać literatury w sposób zupełnie bezwartościowy. A właśnie to podejrzenie o nierzeczowość prelekcji, w późniejszym czasie, sprowadziło na niego falę, niekiedy nawet miazdzącej, krytyki. Oczywiście celem niniejszego studium w żadnym wypadku nie jest próba dowiedzenia, że działalność historycznoliteracka Ludwika Osińskiego w dziejach piśmiennictwa polskiego zajmuje kluczową pozycję. Nie będę również upierać się przy stwierdzeniach, że wykłady znamionuje wdzięk uczoności czy dokładność opracowania, na ten temat bowiem wypowiediano się wielokrotnie, a sformułowane opinie znamionuje na ogół trafność i rzetelność spostrzeżeń.

Gwoli ścisłości przypomnę jednak, że wykłady ekspijar prowadził w soboty po południu od 21 kwietnia 1818 roku do końca 1830 roku. Prelekcji nigdy Osiński nie przygotował do publikacji. Wydał je dopiero 23 lata po jego śmierci, w roku 1861, Jan Kanty Wołowski, uczeń profesora, przy wsparciu Franciszka Salezego Dmochowskiego, w tomie drugim, trzecim i czwartym dzieł profesora¹³. Były to

⁷ K. Koźmian, *Pamiętniki obejmujące wspomnienia od roku 1815*, t. 3, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1865, s. 395.

⁸ Tamże.

⁹ Cyt. za: Jan Stanisław Bystroń, *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1831. Dwanaście portretów, z 14 rycinami*, „Książnica-Atlas”, Warszawa–Lwów 1938, s. 111–112.

¹⁰ K.W. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. 1, Wydawnictwo Samuel Orgelbrand, Warszawa 1855, s. 222.

¹¹ K. Koźmian, *Pamiętniki obejmujące wspomnienia od roku 1815...*, s. 402–403. Por. także uwagi Aleksandra Jełowickiego, *Moje wspomnienia*, E. Wende i Spółka, Warszawa 1970, s. 64–65.

¹² K.W. Wójcicki, *Ostatni klasyk. Wspomnienie z pierwszej połowy naszego stulecia*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1872, s. 103–104.

¹³ Zob. W. Ostrowski, *Osińskiego kurs literatury powszechnej*, „Sprawozdanie III Dyrekcji c.k. wyższej szkoły realnej w Jarosławiu za rok szkolny 1906/1907”, nakładem Funduszu Naukowego z drukami Ludwika Wiśniewskiego, Jarosław 1907, s. 8.

wykłady publiczne, otwarte, w których uczestniczyli nie tylko studenci, ale także dystyngowane towarzystwo, bywalcy salonów.

Wykładowca rozpoczął historycznoliterackie i genologiczne refleksje od rozważań nad epopeją oraz poematem heroikomicznym (243 stronicie), następnie przeszedł do omówienia poezji dramatycznej (tragedii, komedii, dramy, melodramatu i opery, 441 stron), kolejno zajął się poezją liryczną (odą, dytyrambem, pieśnią, psalmem, elegią i anakreontykiem, 30 s.), by w końcu przedstawić poezję dydaktyczną (poemat dydaktyczny, poemat opisowy, 40 s.) i pasterską (sielanka, 17 s.). Swe uwagi skupił również wokół zagadnień dotyczących satyry oraz listu poetyckiego (38 s.), a także bajki (29 s.)¹⁴. Należy podkreślić, że w wykładach nie da się zauważyć wyraźnych cesur pomiędzy kategorią rodzaju a kategorią gatunku. Za czynnik porządkujący i wartościujący dla omawianych gatunków można uznać kolejność, „w jakiej analizuje je wykładowca, oraz ilość czasu, jaką im poświęca”¹⁵. Uprzywilejowane miejsce w prelekcjach zajmują oczywiście epos i dramat.

Osiński najczęściej dokonuje rozbioru powszechnie uznanych arcydzieł literatury światowej, wskazuje na ich nieprzemijające wartości. Następnie próbuje wysnuć ogólne prawa obowiązujące bez względu na epokę. Zdaniem F.S. Dmochowskiego, obrona, całkowicie zamierzona przez profesora, metoda miała sprawić, że „młodzież uniwersytecka poweźmie wyobrażenie o najcelniejszych twórcach poezji i wymowy; [...] zamiłuje w nich, a potem z należytą znajomością przedmiotu, będzie mogła służyć kursu”¹⁶.

Bystroń¹⁷, ogólnie komentując wykłady Osińskiego, odmawia mu miana naukowca-erudyty, przypisuje profesorowi nazwę estety. Jego zdaniem prelekcje odbiegają od klasycznej formy uniwersyteckiej, zmierzają ku wskazywaniu estetycznych dogmatów i oświeclaniu najbardziej interesujących przykładów. Należy im także odmówić historycznoliterackiego profilu, nie prezentują związku dzieła z epoką i kulturą danego narodu. Są jednak ciekawe, prowadzone inteligentnie, przejrzyste, a drogowskaz w postaci „dobrego smaku nie pozwala autorowi zgubić się w schematycznej formalistyce doktryny”. Zarzut dotyczący braku erudycji przywodzi za sobą kolejne. Wielu badaczy, krytykując uniwersytecką karierę Osińskiego, przypomina, że wykładowca, przystępując do prowadzenia kursu literatury porównawczej, nie miał za sobą solidnego przygotowania historycznoliterackiego. Jednak zwyczaj awansowania na podobne stanowiska ludzi o zbliżonym wykształceniu nie należał w tamtych czasach do rzadkości¹⁸. Przypadek autora *Zbioru...* nie był zatem żadnym ewenementem, który wypadałoby poddawać surowym ocenom.

Pewnego uzupełnienia i wyjaśnienia, przynajmniej częściowego, wymaga także kwestia swoistego rodzaju niedokładności czy wręcz niestaranności przygotowanych przez Osińskiego prelekcji. A przecież krytyk we wstępie do kursu

¹⁴ Por. P. Żbikowski, *Ludwik Osiński...*, s. 212.

¹⁵ Tamże, s. 217.

¹⁶ F.S. Dmochowski, *Życie, dzieła i epoka Ludwika Osińskiego*, [w:] L. Osiński, *Dzieła*, oprac. F.S. Dmochowski, t. 1, nakładem wdowy po autorze, Warszawa 1861, s. XIV.

¹⁷ J.S. Bystroń, *Literaci i grafomani...*, s. 122.

¹⁸ Por. P. Żbikowski, *Ludwik Osiński...*, s. 211.

literatury dobitnie określa cel uniwersyteckich wystąpień, jak i samą metodę rozbiór dzieł (oznacza to, że przygotowywał się do nowej roli i traktował ją poważnie)¹⁹. Skreślone przezeń słowa pozwalają w warszawskim krytyku zobaczyć prawdziwego Europejczyka, który, wskazując na idealny model piękna i dobry smak, jednocześnie dostrzega ponadczasowy, ponadnarodowy, czyli uniwersalny charakter literatury. Przy czym kategorię smaku pojmuje dualistycznie – składa się na nią określony typ wrażliwości estetycznej (poczucie piękna) oraz pewien rodzaj aktywności umysłowej (rozsądek). Mowa tu zatem o uważnej lekturze, a także wnikliwej analizie starannie dobranych arcydzieł. Pierwszym, który w Polsce podobnie zachęcał do obcowania z perłami literatury, był Józef Szymanowski²⁰. Kluczem do odczytania wykładów Osińskiego jest zatem właściwe zrozumienie dwóch pojęć: geniuszu (artysta tworzy dzieła, naśladując naturę i wzory, w nich obecne jest bowiem źródło doskonałego piękna) oraz smaku (pierwiastek kontrolny, czuwa nad tym, czy naśladownictwo jest trafne i wierne). Warszawski esteta postępuje oczywiście w myśl ustaleń Charlesa Batteux'go²¹ oraz Marcina Fijałkowskiego²², i na tej płaszczyźnie pozostaje w zgodzie z doktryną klasycyzmu postanisławowskiego. Dalej jednak dostrzegamy pewien rozbrat z tymi poglądami – wykładowca nie tylko osądza już istniejące dzieła, ale proponuje stworzyć własne – w kształcie, który uważa za najdoskonalszy²³.

Wstęp do wykładów to zatem forma preludium, drogowskaz pozwalający właściwie interpretować prelekcje warszawskiego profesora. Stanowi rodzaj busoli, która przynosi prawdziwy obraz Osińskiego. Poeta-profesor już na wstępie podjął się próby ujęcia istoty literatury doskonałej. Przede wszystkim zwraca uwagę na jej funkcję estetyczną. Osiński aspirował do pobudzenia wrażliwości na zamknięte w dziełach starożytnych mistrzów piękno, jego odkrycie, a następnie kształtowanie literackiego gustu słuchaczy. A zatem autor *Zbioru zabawek wierszem* pojmował profil historii literatury ogólnie, a literatura dawna była dla niego szkołą smaku, więc próbował w swych prelekcjach pokazać, na ile prezentowani przez niego

¹⁹ L. Osiński, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Dzieła Ludwika Osińskiego, profesora w Uniwersytecie Warszawskim*, t. 2, nakładem wdowy po autorze, Warszawa 1861, s. 1–2. Ze względu na formę wypowiedzi wymagającą skrótowości, w artykule rezygnuję z przytoczeń fragmentów pochodzących z wykładów Osińskiego, ograniczając się jedynie do stosownych informacji w przypisach.

²⁰ Zob. J. Szymanowski, *List o guście, czyli smaku*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 164–171.

²¹ Zob. Ch. Batteaux, *Zasady literatury*, przeł. M. Walecka-Garbalińska, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia...*, s. 232–265.

²² Zob. M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, [w:] *Oświeceni o literaturze...*, s. 431–475.

²³ Por. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1999, s. 127–128. Zob. wykład Ludwika Osińskiego, *Geniusz, Szczytność*, [w:] tegoż, *Dzieła Ludwika Osińskiego...*, t. 4, s. 47–48. Por. także na temat geniuszu uwagi Jeana-François'a de La Harpe'a, *Liceum, czyli kurs literatury starożytnej i współczesnej*, przeł. P. Matuszewska, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia...*, s. 424–432.

twórcy zbliżyli się do doskonałości formy i stylu. W tym kontekście jest więc zrozumiałe, że translator *Cyda* nie dokonuje historycznej oceny piśmiennictwa, lecz wartościuje je przez pryzmat wzorów i smaku. Wskazując zaś znaczące osiągnięcia europejskich i polskich poetów, nie pragnie doszukiwać się w ich utworach elementów oryginalnych czy charakterystycznych, wręcz przeciwnie, obrana przez niego metoda porównawcza staje się najlepszym środkiem dla komparacji i oceny smaku²⁴. W wypadku kursu literatury autorstwa Osińskiego zakres wykładów nie jest szeroki, na co zwrócono już uwagę powyżej. Ponadto translator *Cyda*, charakteryzując przywoływanych poetów i pisarzy, nie przedstawia, jak czynił to np. Kazimierz Brodziński, obszernego tła historyczno-kulturowego. Celem prezentacji prowadzonej przez Osińskiego nie jest bowiem wskazanie zależności pomiędzy literaturą a narodem, dlatego taki sposób wykładu wydaje się w pełni uzasadniony. W prelekcjach nie można także (wyraźnie i pewnie) dopatrzeć się określonego schematu porządkującego. Dobór poetów uzależniony jest od grupy gatunkowej. Autor *Zbioru zabawek wierszem* prezentuje je w diachronicznym przekroju, wskazuje modelowe egzemplarze, które dobiera starannie z literatur europejskich. Pomija jednak problematykę gatunku. Aczkolwiek ma świadomość jej istnienia, dlatego taki kierunek prezentacji jest w pełni zamierzony²⁵, a nie wynika z niedouczenia czy dyletanctwa. Jego wykłady znamionuje przede wszystkim dydaktyczny charakter.

Mając na uwadze kompozycję prelekcji, trzeba także podkreślić olbrzymią dbałość o ich stronę zewnętrzną²⁶. Osiński przywiązywał dużą wagę do atrakcyjności prowadzonego kursu. Profesor sięgał po stylistyczne ozdoby (np. przenośnie i porównania)²⁷. Gwoli ścisłości warto przypomnieć, że w przygotowaniu wykładów profesorowi patronowały pisma europejskich teoretyków literatury. Osiński we wstępie poprzedzającym kurs literatury powszechnej wymienia zależność od pism Arystotelesa, Cyserona, Kwintyliana i Horacego²⁸. Historycy literatury wskazują także na związki, m.in. ze Stanisławem Potockim i przede wszystkim – La Harpem. Wykładowca czerpie z powyższych dzieł całkiem śmiało: niektóre fragmenty parafrazuje, inne streszcza, kolejne przejmuje dosłownie. Mimo licznych zapożyczeń można mówić – na przekór krążącym powszechnie opiniom – o względnej oryginalności wykładów, na przykład przy wyborze niektórych twórców i tekstów literackich wykorzystanych w egzemplifikacji. W wypadku zapożyczeń sytuacja wygląda różnorodnie. Niekiedy profesor sygnalizuje wprowadzenie fragmentu wywodu swego poprzednika²⁹, zaś innym razem nie przyznaje się do wprowadzonych zapożyczeń³⁰. Tego typu przykłady można by w zasadzie mnożyć. Powyższy problem, w przypadku wykładów Osińskiego, skomentował Mieczysław Brahmer, który usprawiedliwia profesora, stwierdzając, że wiele sądów La Harpe'a przejął wykładowca dosłownie

²⁴ Zob. L. Osiński, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Dzieła...*, t. 2, s. 8.

²⁵ Tamże, s. 7. Por. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski...*, s. 216.

²⁶ Zob. uwagi J.S. Bystronia, *Literaci i grafomani...*, s. 116.

²⁷ Zob. L. Osiński, *Dzieła...*, t. 3, s. 228 [uwagi na temat ody].

²⁸ Tegoż, *Dzieła...*, t. 2, s. 2.

²⁹ Tegoż, *Dzieła...*, t. 3, s. 253–255 [uwagi Niemcewicza na temat twórczości Jana Kochanowskiego].

³⁰ Tamże, s. 226 [kiedy rozpoczyna wywód poświęcony odzie].

bądź uczynił to w bardziej swobodnej interpretacji, nie ukrywał przy tym swego stosunku do pierwowzoru³¹.

Przechodząc do kolejnej części niniejszego wywodu, zgodnie z powyższymi ustaleniami, analizie poddałam jedynie fragment kursu autorstwa Osińskiego poświęcony poezji lirycznej. Szczegółowa prezentacja będzie dotyczyć kilku zagadnień, przede wszystkim stosunku do tradycji, głównie antycznej, ale także pojmowania zasad, które służą ocenie i wartościowaniu dzieł literackich.

Ludwik Osiński przejął pewien ukształtowany model antyku, rozumiany jako zespół wzorów i źródeł reguł. Ich obserwowanie zdolne było zapewnić literaturze nie tylko właściwy, wysoki poziom artystyczny, ale równocześnie stwarzało ono poczucie jedności oraz możliwość wzajemnej komunikacji, nie tylko w obrębie literatury narodowej, ale przede wszystkim ogólnoeuropejskiej i to, co warto dodać, na przestrzeni różnych stuleci. Istniało bowiem powszechne przekonanie, że starożytni poeci osiągnęli pełną doskonałość. Zatem utwory, które odstępowały od zaproponowanego przez nich wzorca, nie były godne zaakceptowania (twierdzili tak np. Mikołaj Boileau w *Sztuce poetyckiej* czy się René Rapin w *Rozważaniach o poetyce*). Tworzenie dzieł wybitnych tym samym opierało się na zwrocie ku doskonałej przeszłości, przeniknięciu jej, zrozumieniu i w konsekwencji naśladowaniu. Klasyczne rozumienie twórczości sprawiało, iż wyznawcy tej poetyki zachowywali jedność i kulturową tożsamość, mogli wzajemnie się porozumieć i na podstawie najczystszych wzorów stworzyć doskonałe dzieła³².

Dokonując przeglądu dzieł literatury powszechnej, na co już wskazywano, Osiński w pełni akceptuje zasadę podziału i gatunkowej hierarchii. Z kolei, gdy przystępuje do oceny dokonań polskich poetów, agreguje ich utwory z antycznymi odpowiednikami, doszukując się po każdej stronie tego zestawienia niezwykłości, wzniosłości i odświętności. W zapisanych słowach poszukuje warszawski krytyk harmonii, dzięki której prezentowane dzieło zachwyca i porywa. Bowiem właściwa i pełna ocena utworu, jeśli wykorzystać tezy Johna Locke'a (*Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, 1690), możliwa jest tylko dzięki bezpośredniemu kontaktowi z opisywanym tekstem. Takie oszacowanie nie jest jednak przypadkowe, surowym sędzią pozostaje tu kategoria gustu³³.

W czasie, gdy Osiński przygotowywał swoje wykłady, coraz częściej, gust łączono nie tyle z pięknem ukazanych w utworze obrazów, co doszukiwano się go w emocjonalnym stosunku mówiącego do przedmiotu opisu. W tym względzie translator *Cyda* znacznie się różnił. Stał w szeregu obok La Harpe'a i Hugh Blaira (*Lectures on rhetoric and belles-lettres*, 1783), sprowadzając gust do „poczucia stosowności i przyznając go jedynie wybrancom odznaczającym się talentem i znajomością niezmiennych zasad sztuki literackiej. Tym samym jako ostatni polski

³¹ M. Brahmer, *Ludwik Osiński (1775–1858)*, [w:] *Z dziejów polonistyki warszawskiej. Profesorowi Doktorowi Julianowi Krzyżanowskiemu w dwudziestą piątą rocznicę objęcia Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Warszawskim 1934–1959*, red. J. Kulczycka-Saloni i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 103.

³² Por. T. Kostkiewiczowa, *Myśl estetyczno-literacka...*, s. 10–11.

³³ Zob. też, s. 21.

esteta aktualizował kategorię reguł, *decorum* oraz racjonalnie pojętego dobrego gustu”³⁴. Ta ortodoksyjna przynależność do szkoły klasycystycznej sprowadziła na Osińskiego ostre słowa osądu i przyczyniła się do deprecjacji jego dokonań w zakresie krytyki literackiej. Mamy jednak prawo, posiłkując się tym razem stwierdzeniami Davida Hume’a, zweryfikować nieco takie stanowisko współczesnych badaczy, bowiem autor *Sprawdzianu smaku* (1757) dopuszcza indywidualną odmienność ocen i zróżnicowanie wartości estetycznych. Ten pogląd, w nieco innym kontekście (Osiński, mimo naporu estetyki romantycznej, miał prawo nadal trwać przy założeniach doktryny klasycystycznej), przy uwzględnieniu osobliwych właściwości sądującego, a także zachowaniu trwałości zasad smaku, może mieć zastosowanie w przypadku tłumacza *Cyda*, który w ocenie dzieł nie musiał, zgodnie z nastającą wówczas modą, kierować się „czułością serca”.

Rozpoczynając kurs poświęcony poezji lirycznej, Osiński – w myśl poetyk klasycystycznych – przypomina ustanowioną od wieków hierarchię – wyższość poezji nad prozą. Swój wywód rozbija przywołaniem najdoskonalszego śpiewaka – Orfeusza, przy tej okazji przypomina także mityczną opowieść o Eurydyce. Taki sposób wywodu w jakimś stopniu narzuciły zapewne względy dydaktyczne, podobne zabiegi odnajdziemy także w kursie prowadzonym przez Brodzińskiego³⁵. Gwoli ścisłości warto zaznaczyć, że o nadprzyrodzonej mocy Orfeusza wspomina także Horacy (*O sztuce poetyckiej*). Po tym wtrąceniu Osiński gruntownemu opisowi poddaje odcisk, która wysoką pozycję pośród gatunków zawdzięcza nobilitacji antycznej, poświęconej twórczością Pindara i Horacego³⁶. Tym samym pozostaje wierny ustaleniom swoich poprzedników (Filipa Neriusza Golańskiego i F.K. Dmochowskiego).

Poszukując z kolei mistrza pośród polskich twórców pochwalnej pieśni, profesor wskazuje na Adama Naruszewicza jako tłumacza *Ody pierwszej z pytejskich na pochwałę Hierona, króla miasta Etny w Sycylii, który wozem zawodniczym zwycięstwo otrzymał*³⁷. Tę część wykładu znamionuje pewne uatrakcyjnienie i ożywienie, Osiński podkreśla w tym miejscu swą samodzielność i swobodę myślenia. Dzieje się tak w momencie, gdy pozwala sobie na krytyczną ocenę³⁸ autora *Chudego literata*³⁹. Tłumacz *Cyda* odmawia Naruszewiczowi mistrzostwa godnego Pindara, oskarżając go o przytłumienie pierwotnej doskonałości zbytnią napuszością, jednak

³⁴ Na temat gustu por. tamże, s. 22.

³⁵ Por. R. Skręt, *Kazimierz Brodziński jako historyk literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1962, s. 23.

³⁶ L. Osiński, *Dzieła...*, t. 3, s. 227.

³⁷ Wiersz ogłoszono w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” w roku 1772.

³⁸ Bardzo podobnie w swym kursie postępował Kazimierz Brodziński, np. prezentując *Rokosz pod Lwowem* Stanisława Orzechowskiego – Kazimierz Brodziński, *Literatura polska. Odczyty w Uniwersytecie Warszawskim rozpoczęte dnia 10. października 1822 roku, ukończone w lipcu 1823, dopełnione do r. 1830*, z rękopismów autora i notat jego zebrane przez Franciszka Salezego Dmochowskiego, [w:] tegoż, *Pisma*, wydanie zupełne, poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopismów staraniem J.I. Kraszewskiego, t. 3: *Proza. O klasycyzności i romantyczności (1818); Literatura polska (1822–1823)*, drukiem Józefa Ignacego Kraszewskiego, Poznań 1872, s. 307.

³⁹ L. Osiński, *Dzieła...*, t. 3, s. 228.

próbuje wskazać także pozytywne aspekty przekładu, odnajduje w polskojęzycznym wierszu szczególne znamiona ody – wielość znaczących obrazów oraz urodę przywołanych wrażeń (istotne wyróżniki tego gatunku). „Zaniedbania” Polaka próbuje Osiński tłumaczyć odmiennymi realiami geopolitycznymi, ale także religią. Na tej płaszczyźnie rodzą się ewentualne niedopatrzenia i niezrozumienia polskiego tłumacza⁴⁰. Warszawski krytyk najwyżej ceni jednak sztukę Horacego, tym samym odsuwa typ ody okolicznościowo-publicznej, wysuwając jako wzór pochwałę zmierzającą do refleksji uogólniającej, o ponadczasowej aktualności. Przechodząc do prezentacji rzymskiego poety, Osiński powołuje się na autorytet swych patronów – Kwintyliana i La Harpe’a. Powtarza za nimi, iż kwintesencję twórczości wyzwolenca z Wenuzji stanowią: ogień Pindara, prostota i wdzięk Anakreonta, a nade wszystko nadzwyczajny talent. Oznacza to, że warszawski krytyk, mając świadomość indywidualnych różnic między obu antycznymi poetami, tak naprawdę usiłuje zobaczyć w spuściźnie starożytnych zjawisko synkretyczne i jednolite. Horacy, jak twierdzi translator *Cyda*, osiąga mistrzostwo we wszystkich rodzajach pieśni, finezyjnie szafuje tematami i emocjami. W tej części rozprawy Osiński przemawia słowami La Harpe’a, wskazując w ten sposób na poczucie zespolenia ze swym poprzednikiem, potwierdzając, o czym była już mowa, możliwość wzajemnej komunikacji⁴¹.

W tym miejscu warto zapytać, czy konieczne jest rozpatrywanie tej zależności La Harpe – Osiński jedynie na płaszczyźnie plagiatu, jak dotychczas często czynili historycy literatury? Odpowiedź wydaje się stosunkowo prosta. Tak – jak poeta uznający estetykę klasycystyczną poszukiwał mistrza, z którym próbował się zmierzyć – tak translator *Cyda* odszukał krytyka, z którym znalazł nić porozumienia.

Dalsza część wywodu profesora przynosi sformułowaną własnymi słowami konstatację. Zdaniem Osińskiego tylko ten poeta jest zdolny osiągnąć wyżyny artystycznego kunsztu w zakresie liryki, który pozna, przyjmie, zrozumie i będzie kultywował dorobek podopiecznego Mecenasu. I tym razem polski krytyk znajduje potwierdzenie dla własnych słów w autorytecie europejskiego prawodawcy, nawiązując teraz do ustaleń Blair’a⁴².

Po wskazaniu najdoskonalszego wzoru, w kolejnych akapitach, Osiński wprowadza większe wstawki teoretycznoliterackie, przechodzi bowiem do opisu gatunku. Nie czuł się w tym wypadku ekspertem, bowiem tę część wywodu znamionują wtrącenia o charakterze samousprawiedliwień (typu: „ośmielię się”). W egzemplifikacji, dodajmy, krytyk nadal sięga po autorytet Horacego. Pośród prawideł na pierwszym miejscu Osiński wskazuje na żarliwość i pasję mówiącego oraz entuzjazm będący reakcją na opisywane zdarzenie. Przypomnijmy, że wagę poetyckiego uniesienia bardzo silnie podkreślali dopiero esteci doby klasycyzmu postanisławowskiego (obok tłumacza *Cyda* także Euzebiusz Słowacki). Ten podstawowy ich zdaniem wyróżnik ody nie tylko zachwyca, ale przede wszystkim porywa słuchaczy. Ton pieśni pochwalnej powinien być motywowany entuzjazmem i natchnieniem,

⁴⁰ Na temat ważnej roli specyfiki i kulturowej odrębności danej epoki zob. uwagi P. Żbikowskiego (*Klasycyzm postanisławowski...*, s. 234).

⁴¹ L. Osiński, *Dzieła...*, t. 3, s. 228–229.

⁴² Tamże, s. 229.

w konsekwencji winien stanowić uzasadnienie dla wielkości i mocy zawartych w niej myśli, a także wyjaśniać wielość szybko następujących po sobie obrazów, które kreuje siła poetyckiej wyobraźni. Uwidacznia się zatem dysonans pomiędzy towarzyszącym twórcy uniesieniem a rozumem podporządkowanym logice. Można dostrzec pewną furtkę, która przyzwalała na częściowe przynajmniej rozluźnienie więzów krępujących poetów siłą prawideł.

Piszząc o mocy uniesienia, Osiński (niemal równocześnie) przestrzega także przed rozwlekłością (charakterystyczną dla Pindara), ta bowiem wyczerpie nie tylko mówiącego, ale przede wszystkim słuchaczy (tu po raz kolejny jako negatywny przykład wskazuje na polskie tłumaczenie pytyjskiej ody greckiego poety). Dalej esteta stwierdza, iż w pieśni pochwalnej, jak najszybciej, należy wyłożyć główną myśl, niedościgniony dotąd przykład stanowi *carmina* Horacego („Kalliope, zstąp z niebios, pod wiodący...”).

O doskonałości twórcy ód powinna świadczyć także łatwość w przywoływaniu obrazów – jako znamię poety ogarniętego zapałem, nadprzyrodzonym natchnieniem. Czyni tak np. Horacy, gdy wylicza zwycięstwa Augusta („Jakież ci ojców, jakie ludów chęci...”)⁴³.

Dalej właściwie krytyk ogranicza się jedynie do lakonicznych uwag na temat prostoty wyrażonych w poezji myśli („Nie skażon w życiu i od zbrodni czysty...”), nieśmiertelności zamkniętej w wielkich obrazach („Pomnik wzniosłem niepożyty...”), ale też chwali spokój wiejskiej egzystencji. Ten fragment wykładu znamionują jednozdaniowe komentarze, zaś zasadniczą jego część stanowi przywoływana, przytoczona najczęściej w całości, pieśń Horacego. Osiński w ten sposób dobitnie, poprzez konkretne przykłady, poucza odbiorcę, w jaki sposób teoretycznym przepisom nadać praktyczną użyteczność. Z kolei końcowe akapity dotyczące ody przynoszą wykład poświęcony mierze wierszowej. Obserwujemy na tej płaszczyźnie kontynuację uwag poczynionych przez Golańskiego i Dmochowskiego – a zatem rytmiczność uzyskana dzięki budowie stroficznej i sylabizmowi – to kolejny, niezbędny wyróżnik liryki pochwalnej. W tym wypadku Osiński ponownie nawiązuje do antycznej tradycji, tłumacząc ową miarowość związkami z harmonijnym śpiewem. Krytyk znów sięga po deprecjonowany przykład translacji ody Pindara do Hierona. Prowadząc więc wywód poświęcony odzie, Osiński włącza się w dyskusję dotyczącą jej tematycznego zakresu. W połowie wieku XVIII wielkim orędownikiem rozszerzenia skali problemów podejmowanych w pieśniach pochwalnych był Charles Batteux (*Cours de belleslettres*, 1758), z kolei jego antagonistą okazał się Jean F. Marmontel (*Eléments de la littérature*, 1787) – ograniczał temat ody do wyrażania uczuć wzniosłych i poważnych.

Przyzwolenie dla rozległej tematyki w wypadku tego gatunku zdaje się potwierdzać także Osiński⁴⁴, podkreślając kunszt Horacego (choć w jednym z akapitów wyraża ubolewanie nad niedoskonałością płodów późniejszej muzy) i umiejąc wskazać równie doskonałe wiersze Franciszka Dionizego Książnina (przekłady z Anakreonta) – *Wiosnę* oraz *Do konika polnego*.

⁴³ Tamże, s. 332.

⁴⁴ Tamże, s. 239–241.

Mówiąc o uzupełnianiu tematycznego wachlarza ody, warto podkreślić, że teoria genologiczna klasycyzmu postanisławowskiego przyzwalała na krzyżowanie się gatunków, nawet znajdowała dla tego zjawiska motywację teoretyczną i historyczną sankcję. Na tym tle Osiński przedstawia się niezwykle liberalnie. Jest bowiem przekonany, „że żadna systematyka zjawisk literackich zorientowana wyłącznie ku przeszłości nie spełni pokładanych w niej nadziei, ponieważ nie zdoła «ogarnąć tylu rozmaitych postaci, pod którymi się geniusz objawia». Tym samym więc, przynajmniej formalnie, nie tylko zrywa z normatywizmem klasycystycznej genologii, ale zakłada i akceptuje możliwość powstania nowych, nieznanych dotąd form wypowiedzi poetyckiej⁴⁵. Szczególne rozluźnienie dotyczyło głównie niższych gatunków (np. satyry).

Wracając do rozważań Osińskiego na temat ody, zauważamy, że ciąg swego wywodu wzbogaca krytyk o obszerny fragment na temat translatorskiej działalności Jana Kochanowskiego. Ta część prelekcji bardzo wyraźnie potwierdza dwukierunkowy charakter komparacji – gruntownej obserwacji, dodajmy prowadzonej przez pryzmat ustaleń kodyfikatorów, poddaje profesor dzieła mistrzów starożytnych, ale również, jeśli tylko nadarza się sposobność, sięga po przykłady z polskiej literatury. Tak jest i w tym wypadku. Przypomnijmy, że mistrz czarnoleski był przeświadczony o tym, że w starożytności sztuka literacka osiągnęła apogeum doskonałości, a w czasach współczesnych możliwe jest jej odrodzenie. Jednym ze sposobów odzyskiwania antyku stało się oczywiście naśladowanie literatury stworzonej przez mistrzów starożytnych. Teorię wypracowaną przez Platona i Arystotelesa (następnie Kwintyliana, Marka Vidę i innych) warszawski esteta przypomina za pośrednictwem Laharpe’a⁴⁶. Osiński tym samym wskazuje na Kochanowskiego, który stanął w szranki z Horacym. I o ile krytyk dostrzega twórczą doskonałość autora *Trenów* na płaszczyźnie naśladownictwa, o tyle zauważa mankamenty warsztatowe, tyle że na poziomie translacji⁴⁷.

Bardzo krytycznie wyraża się natomiast Osiński na temat translatorskiej działalności Sebastiana Petrycego i Jana Libickiego (ich „rymy za ledwie czytać się dają”), a także Adama Naruszewicza („więcej czyni zasługi staraniom Stanisława Augusta, aniżeli zalety tłumaczom”), kolejno, dobitnie wyliczając popełnione przez nich błędy. Uniwersytecki profesor wydaje się wprost pouczać studentów – na nic przyda się znajomość reguł i zasad, jeśli twórca pozbawiony jest talentu, i dalej – poetą nie można zostać, poetą trzeba się urodzić.

Wyższą ocenę wystawi natomiast Osiński polskim translatorom tekstów bliźnich (Janowi Kochanowskiemu, Kasprowi Miaskowskiemu, Wespazjanowi Kochowskiemu, ale także Naruszewiczowi, Franciszkowi Karpińskiemu, Franciszkowi Dionizemu Książninowi czy Janowi Pawłowi Woroniczowi)⁴⁸. Jednak tak naprawdę prawdziwe mistrzostwo dostrzega jedynie w kunszcie i talencie autora

⁴⁵ P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski...*, s. 203–204.

⁴⁶ L. Osiński, *Dzieła...*, t. 3, s. 244.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 250–251.

*Pieśni*⁴⁹, zaś pośród twórców osiemnastowiecznych miano mistrza należy się jego zdaniem Ignacemu Krasickiemu⁵⁰ i Karpińskiemu, jednak szczegółowych uwag na ich temat w tym fragmencie wykładu nie znajdziemy.

Wart podkreślenia jest jednak fakt, że profesor, posądzany o wtórność oraz brak dialogu ze współczesnymi, uzupełniał swe wykłady nowymi odkryciami krytyczno- i teoretycznoliterackimi, bowiem kończąc wykład, poświęcony poezji lirycznej, odsyłał słuchaczy do „gruntownej i bardzo zajmującej rozprawy o elegii” Kazimierza Brodzińskiego⁵¹. Znał ją z posiedzenia Towarzystwa Przyjaciół Nauk (została odczytana 30 kwietnia 1822 roku, po uprzedniej recenzji Niemcewicza i Koźmiana). Podpisywał się zatem pod jej dość nowoczesną definicją⁵².

Reasumując, z całym przekonaniem można stwierdzić, że w wypadku wykładów Ludwika Osińskiego na pewno nie można mówić o wyjątkowej oryginalności czy samodzielności opracowania. W prelekcjach odnajdziemy tekstowe zapożyczenia, głównie z prac teoretycznoliterackich (tłumaczy profesor większe fragmenty). Niekiedy, gdy sam nie do końca czuje się ekspertem bądź też dla potwierdzenia własnych sądów, powołuje się na autorytety (podczas formułowania uwag na temat ody wielokrotnie przytacza słowa La Harpe’a). Nie brakuje także cytatów z prac, często mu współczesnych, w których autorzy wyrażają swe opinie na temat poetów (np. wypowiedź Juliana Ursyna Niemcewicza dotycząca Kochanowskiego⁵³).

Osiński nie prezentuje pełnego dorobku przywoływanym autorów, lecz wskazuje tytuły albo przytacza fragmenty bądź całe utwory, następnie je wartościuje. W wypadku dzieł mistrzów starożytnych najczęściej sięga po polskie przekłady, mniej lub bardziej udane. Jeśli cytuje dzieło w języku oryginalnym, czyni to tylko w fragmentach, nigdy w całości. Uderzają natomiast, świadczące o pewnej samodzielności, odwołania do materiałów rękopiśmiennych (np. tłumaczenia anakreontyków przez Kniaźnina). Przywoływane dzieła Osiński musiał znać (przynajmniej w fragmentach), nie dość, że je cytuje, to jeszcze sięga po celne przykłady. Dokonując przeglądu utworów, z jednej strony trzyma się chronologii (Kochanowski, Naruszewicz, Karpiński), z drugiej zaś – dodatkowym kryterium wyboru staje się układ wedle wartości przytaczanych dzieł (Kochanowski, Naruszewicz).

Komponując swoją wypowiedź, wybranego poetę traktuje wyjątkowo, jak mistrza. Tak jest w wypadku Kochanowskiego, kiedy Osiński omawia dość szczegółowo polskie *carmina*, jak i zasługi samego twórcy. Wskazuje filiacje pomiędzy liryką Polaka a spuścizną twórców starożytnych. Przytaczając znaczne fragmenty utworów, prezentuje teksty znane, nieznanne bądź zapomniane⁵⁴, ponadto uczy smaku.

⁴⁹ Tamże, s. 254.

⁵⁰ W innym miejscu stwierdza natomiast, że Krasicki pozbawiony jest wyobraźni. Zob. L. Osiński, *Dzieła...*, t. 2, s. 203.

⁵¹ Tegoż, *Dzieła...*, t. 3, s. 257. K. Brodziński, *O elegii*, [w:] *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. i wstęp Z.J. Nowak, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1964, s. 191–224.

⁵² Tamże, s. 197.

⁵³ L. Osiński, *Dzieła...*, t. 3, s. 253–255.

⁵⁴ Na temat recepcji dzieł Kochanowskiego w oświeceniu pisze Tomasz Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej*

Cytowane dzieła czyni przedmiotem analizy lub przywołuje je dla uzasadnienia własnych wywodów.

Zważywszy, że prowadzony przez niego wykład był przede wszystkim szkołą smaku, nie odnajdziemy w nim biografii poetów czy chronologicznego omówienia ich dzieł. Osińskiego interesuje natomiast rodzaj porozumienia między pisarzami starożytnymi a nowożytnymi, dodajmy porozumienia, które odbywałoby się na linii zasad dobrego smaku, a o ostatecznej ocenie utworu, podkreślmy dobitnie, decyduje właśnie kryterium estetyczne. Często, gdy profesor zestawia poetów dawnych ze współczesnymi wskazuje na utrudnienia będące wynikiem odmiennych epok, sytuacji czy zdarzeń. W wypadku wykładu poświęconego liryce nie odnajdziemy przykładu, w którym twórca polski przewyższył swego poprzednika-cudzoziemca⁵⁵. Dokonując ocen, Osiński porównuje tych poetów, którzy uprawiali takie same literackie gatunki (np. Kochanowskiego i Naruszewicza)⁵⁶.

Translator *Cyda* nie był w żadnym wypadku artystycznym kosmopolitą. Świadczy o tym jego przynależność do polskiego stronnictwa, które swą siedzibę miało w domu Stanisława Sołtyka. Co zatem sprawiło, że wykładowca przez dwa stulecia spychany jest niemal na margines, lekceważony czy dyskredytowany i dlatego trudno znaleźć wypowiedzi historyków literatury, którzy oceniliby w pełni obiektywnie cały dorobek warszawskiego profesora? Takich czynników jest oczywiście wiele. Przede wszystkim odpowiada za to ignorancja krytyka dla estetyki romantycznej. Żył w epoce, w której przestawano uważać, że piękno jest tylko jedno, a jego przejawów można dopatrzeć się jedynie w arcydziełach Greków, Rzymian i Francuzów⁵⁷. Poza tym nie starał się dokładnie poznać literatur nowożytnych, które brały niejako rozbrat z estetyką klasycystyczną. Cenił twórczość nowych mistrzów na tyle, na ile „oddawali cześć dawnym”. Swą niestawę w tym względzie zawdzięczał też Osiński anegdotom krążącym pośród salonów⁵⁸. W końcu tę szalę, często niezasłużonych, uwag krytycznych przechyliła postawa profesora w czasie listopadowej insurekcji. Nie włączył się, jak uczynił to Brodziński, w powstaniową działalność, wręcz się jej przeciwstawił, a w czasie kapitulacji Warszawy witał zwycięzców. W końcu złożył deklarację lojalizmu wobec rosyjskiego zaborcy, na cześć jego dostojników pisywał pochwalne pieśni. Jeśli dołożyć do tego niechlubny epizod z czasów insurekcji kościuszkowskiej, nie trzeba nawet domniemywać, że to niewpisanie się w nurt narodowowyzwoleńczy, dominujący z oczywistych powodów w skali odczuć polskiego czytelnika, zdecydowało o bardzo krytycznym potraktowaniu dokonań Osińskiego.

Oceniając jednak tego najbardziej reprezentatywnego przedstawiciela klasycyzmu postanisławowskiego, należy bezwzględnie pamiętać, że poglądy krytyka ściśle

XVIII w., Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa 2006, s. 5–6.

⁵⁵ Inaczej jest w wypadku prelekcji Brodzińskiego, por. *Literatura polska. Odczyty...*, t. 4, s. 38.

⁵⁶ Podobnie czyni Brodziński (Naruszewicz i Krasicki przy omówieniu satyr), zob. tamże, s. 312.

⁵⁷ Por. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski...*, s. 130, 156.

⁵⁸ Tamże, s. 16.

odzwierciedlają jego życiową postawę – polskiego Horacjusza, bowiem *carpe diem* było nauką, której najchętniej słuchał⁵⁹. Oddany bezgranicznie temu światu, upodobał sobie wzory, w jego przekonaniu, najszczytniejsze, obawiał się, że szerząca się w jego czasach pogarda dla nich przyczyni się do upadku narodowej literatury. Niepokoił się, iż wyrugowanie antycznych mistrzów i lekceważenie starożytnych prawideł nie przyniesie korzyści ani romantyzmowi, a tym bardziej klasycyzmowi. Jego rezultatem miało być zepsucie literatury. Nie możemy zatem wymagać od Osińskiego, by podjął z romantyzmem tak szeroki dialog, jak uczynił to Brodziński, było to zupełnie sprzeczne z jego naturą, poglądami i estetyką, które wyznawał.

Ludwik Osiński – professor-aesthete.

An attempt to valorize the comparative literature lectures

Abstract

The article is an attempt to give a broad outline of the profile of Ludwik Osiński as a literature lecturer at the Warsaw University. Over the centuries, the author of *Zbiór zabawek wierszem* has been accused of: lack of originality in concluding, imitateness, deficiency of qualifications characteristic for a university lecturer, and finally, disapproval for transformations taking place in literature.

The purpose of the article is to answer the question about the Osiński's position among the scientists of the Congress Kingdom. Moreover, this paper is also an attempt to verify the slightly understated, still taken over and reproduced judgements about unilateral and definitely negative attitude of scientists towards the critical legacy of the author of *Zbiór zabawek wierszem*.

When assessing the aesthetic and literary achievements of Ludwik Osiński, two points of reference were determined; the first one is the heritage of Antique, and the other one – the European literary doctrines developing in the 2nd half of 18th and the beginning of 19th century. In the exemplification, the author of the article subjects a fragment of the Osiński's course (*Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim, [The lecture of comparative literature, read at the Warsaw University]*) devoted to lyrical poetry to research review. A detailed presentation concerns a few issues, mainly the attitude to the antique tradition and the European literary doctrines, as well as understanding of the rules of evaluating and valuing of literary works.

Key words: lectures of comparative literature, lyrical poetry, classicism of the period after the reign of Stanisław August, Ludwik Osiński, Warsaw University, attitude towards the antique tradition, valuing of literary works

Magdalena Patro-Kucab – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego.

⁵⁹ Tamże, s. 11.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.9

Damian Skawiński

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Blues o Wielkim Ptaku Kazimierza Świegockiego w perspektywie lektur hermeneutycznych

I

Hermeneutykę – w niniejszym szkicu syntetycznie przybliżaną w kilku wybranych aspektach – traktować powinno się nie tylko i nie tyle jako jedną z teorii badawczych¹, ale raczej jako pewną postawę myślową, która musi towarzyszyć odbiorcy tekstu, próbującemu go zrozumieć², odkryć (ale niekoniecznie zrekonstruować!³) możliwe – dla samego dzieła, nie jego twórcy – sensy⁴ w powiązaniu z uwarunkowaniami kulturowymi czy historycznymi oraz wyrazić jego wymowę obecną. Marek Szulakiewicz uważa, że w XX wieku hermeneutyka „nie ma już możliwości dotarcia do rzeczy, pozostaje jedynie poszukiwanie rozumienia, znaczenia, sensu”⁵. Szczególnie istotne są te słowa w kontekście interpretowania poezji, nigdy przecież nieuchwytniej do końca. Możliwe jest jedynie odnajdywanie poszczególnych znaczeń i pogłębianie zrozumienia, które nigdy nie musi, a raczej nie może, nosić znamion kompletności. Poza tym, według Michała Januszkiewicza, „hermeneutyka – od

¹ Ograniczę się do możliwie syntetycznego przybliżenia kilku wybranych aspektów hermeneutyki, odwołując się zarówno do jej zachodzących na przestrzeni lat przeobrażeń, jak i do elementów współcześnie będących na pierwszym planie zainteresowania badaczy literatury. Ryszard Handke zasygnalizował ten problem: „Hermeneutyka, a może hermeneutyki? Dziś bowiem określa się tym mianem zarówno jedną z dyscyplin filologicznych zajmującą się badaniem źródłowych tekstów pisanych, ustalaniem ich poprawnej wersji, objaśnianiem i interpretacją, jak też niektóre współczesne metodologie interpretacji dzieł literackich”, [w:] tegoż, *Hermeneutyka*, „Polonistyka” 1992, nr 5, s. 281.

² Albo uniknąć jego niezrozumienia – tak bowiem, według Gadamera, miał właśnie definiować hermeneutykę Friedrich Schleiermacher – jako „zdolność unikania niezrozumienia”, [w:] H.G. Gadamer, *Hermeneutyka podejrzenia*, przeł. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 174.

³ Zob. K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 157.

⁴ Michał Paweł Markowski w sposób bardziej ogólny uznał, że „hermeneutyka jest nieodzowna wtedy, gdy pojawia się kłopot z sensem”, tegoż, *Hermeneutyka*, [w:] tegoż i A. Buryńskiej, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2007, s. 175.

⁵ M. Szulakiewicz, *Od transcendentalizmu do hermeneutyki*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1998, s. 181.

Martina Heideggera – uczy nas podstawowej prawdy: każde rozumienie dane jest zawsze na gruncie jakiegoś uprzedniego rozumienia”⁶. Myśl ta wydaje się być ważna także i dla postrzegania hermeneutyki jako metody badania tekstu literackiego – odczytywanie jego i jego sensów zawsze zaczyna się od rozumienia ogólnego. Ono z kolei staje się punktem wyjścia do mającego coraz szerszy zakres identyfikowania dzieła, do odkrywania jego poszczególnych semantycznych wymiarów. Mowa tu o procesie nieskończonym – jego poszczególne stadia mogą stanowić pewne całości, składające się na ogólny charakter danej interpretacji.

Twórczość literacka Kazimierza Świegockiego, współczesnego poety, literaturowo-rozrywcy i filozofa, charakteryzująca się silnym umocowaniem w kulturze i tradycji, zwłaszcza biblijnej i filozoficznej, zasługuje na gruntowną, hermeneutyczną analizę, umożliwiającą odsłonięcie rozmaitych znaczeń jego wierszy. Oczywiście, interpretacja w duchu tym musi uwzględniać fakt, że hermeneutyka nie podsuwa gotowych rozwiązań, konkretnych metod, matryc, schematów badania i rozumienia tekstu⁷, a stanowi po prostu pewien sposób myślenia, nadający kierunek podjętej próbie odkrycia sensu dzieła, w tym wypadku poetyckiego. Podkreślić chcę także, że z wielu teorii hermeneutycznych często trudno jest dokonać wyboru jednej i w jej duchu omówić tekst. W niniejszym artykule nawiązałem do propozycji teoretycznych kilku hermeneutów (Martina Heideggera, Paula Ricoeura, Hansa-Georga Gadamera), gdyż chciałem zasygnalizować, że twórczość poetycka Kazimierza Świegockiego na różnych swoich poziomach znaczeniowych może być interpretowana przy wykorzystaniu odmiennych narzędzi badawczych.

Blues o Wielkim Ptaku Świegockiego to utwór, który pozwala wykorzystać rozmaite możliwości postawy hermeneutycznej, zorientowanej na zrozumienie i poznanie tekstu – podobnie zresztą jak całość poezji tego autora. Wyróżnia się ona bowiem filozoficznym charakterem, szczególną rolą rozważań metafizycznych i rozmaitych elementów kulturowych. Jest to więc, jak sądzę, twórczość wymagająca właściwej postawy badacza, nakierowanej na rozumienie⁸ i „otwieranie” przed sobą tekstu (i siebie przed tekstem), a za taką uznać można właśnie hermeneutykę. Hermeneuci, zwłaszcza odkąd w początkach XIX wieku pole ich zainteresowań rozszerzyło się poza pisma natchnione, piśmiennictwo religijne i teologiczne, ale i teksty w ogóle⁹, zaproponowali szereg teorii, idei, a także pojęć, mających w zamyśle ułatwić odbiorcom literatury (i nie tylko, gdyż także filozofom czy religioznawcom) –

⁶ M. Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 13.

⁷ Ryszard Handke podkreślił, że „propozycje hermeneutyki nie zawierają szczegółowych wskazań co do techniki analizy utworu literackiego, w zakresie interpretacji odnoszą się nie tyle do sposobu jej przeprowadzania, co raczej do pojmowania efektów i celu działania”, tegoż, *Hermeneutyka...*, s. 286.

⁸ Niezależnie od tego, w jakich kategoriach postrzegać będziemy owo rozumienie. Wszak, „zaznaczając, że hermeneutyka jest pytaniem o sens bycia, o ontologiczne warunki możliwości rozumienia, M. Heidegger umieścił ją na nowym poziomie. Rozumienie przestało już być ujmowane jako kategoria epistemologiczna (sztuka wykładania tekstów, niezrozumiałych miejsc, metodologia humanistyki), stając się kategorią ontologiczną”, [w:] M. Szulakiewicz, *Od transcendentalizmu...*, s. 211.

⁹ M.P. Markowski, *Hermeneutyka...*, s. 176.

użyję tego pojęcia, jako najporęczniejszego i najbezpieczniejszego – interpretację dzieła. Jednym z konstytutywnych dla hermeneutyki terminów jest koło hermeneutyczne, wprowadzony przez Friedricha Schleiermachera¹⁰. Powinnością interpretatora jest wobec tego stałe poruszanie się między „częściami i całością”¹¹ opisanymi na tym kole. W praktyce, choćby na przykładzie wybranego przeze mnie utworu literackiego, działanie to opierać się będzie na postawieniu ogólnej tezy, weryfikowaniu jej poprzez przywoływanie poszczególnych części znaczeniowych wiersza, a następnie powróceniu do jego całości i usiłowaniu wypracowania możliwie kompletnego (przynajmniej w aspekcie, który nakreślę) odczytania dzieła¹².

II

Wybrany przeze mnie utwór współczesnego poety to, w sensie najbardziej ogólnym, wypowiedź o tematyce kosmogonicznej, prezentująca określony, symboliczny porządek świata i ustanawiająca jego relację z podmiotem lirycznym, jakim jest człowiek¹³, werbalizujący swoje postrzeganie rzeczywistości i próbujący, poprzez liczne pytania deliberatywne, znaleźć swoje miejsce w niej. Wstępne określenie wymowy utworu nie jest tutaj przypadkowe. Niezwykle istotne jest bowiem posiadanie w momencie rozpoczęcia interpretacji dzieła jakiegoś wyobrażenia o nim – już Heidegger, proponując swoją wykładnię koła hermeneutycznego¹⁴, uczulał na to, że nie jest możliwe rozpoczynanie poznawania tekstu od punktu zerowego, gdyż każde rozumienie musi być poprzedzone innym, choćby najprostszym, zrozumieniem¹⁵.

Blues o Wielkim Ptaku

Dokąd mnie woła krzyk Wielkiego Ptaka,
co w szponach przenosi obłoki?

Po Wielkim Polu, sto mil od Księżycy,
w cieniu Wielkiego płynie Ziemia.

¹⁰ Tamże, s. 177.

¹¹ Tamże.

¹² Warto tu powołać się ponadto na Pawła Dybla, który w swoich rozważaniach na temat roli hermeneutyki wobec nauk filologicznych uznał, że hermeneuta, „koncentrując się w procesie interpretacji na samym tekście, powinien rozpatrywać go pod kątem rozmaitych materialnych aspektów, np. budowy gramatycznej, języka, obecnej w nim myślowej logiki czy zasad retorycznych itd. Słowem, w procesie «rozumienia i wykładania» tekstu hermeneuta musi przyjąć perspektywę immanentną i pozostawać w obrębie wskazującego nieustannie na siebie, kolistego ruchu tego procesu”, [w:] tegoż, *Oblicza hermeneutyki*, Universitas, Kraków 2012, s. 117. Warto jednak zauważyć, że niezwykle trudnym zadaniem jest zachowanie wspomnianej immanentnej perspektywy, gdyż, interpretując poszczególny element tekstu i odnosząc go do jego całości, jednocześnie chce się dokonać umocowania danej obserwacji w szerszym kontekście, co z kolei wiąże się z wyjściem, nawet częściowym, poza ów tekst.

¹³ Jest to być może młody człowiek, jeśli zaryzykować tezę, że podmiotem lirycznym jest sam (dwudziestotrzyletni wówczas) poeta, lub też, że pełni ów podmiot funkcję lirycznego *alter ego* Świągockiego.

¹⁴ Por. M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, „KR”, Warszawa 2004; *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Baran i Suszczyński, Kraków 2002.

¹⁵ M.P. Markowski, *Hermeneutyka...*, s. 180–182.

Dokąd mnie wiedzie lot Wielkiego Ptaka?
W oczach Wielkiego umierają gwiazdy,
giną lasy.

Co mówi do mnie wzrok Wielkiego Ptaka?
Widziałem, jak u powalonych gór
w szumie piór łany zbóż dojrzewają i nikną.

Dokąd mnie niesie cień Wielkiego Ptaka?

1966¹⁶

Blues o Wielkim Ptaku to liryk, na który, w celu odkrycia możliwie wielu jego sensów i wnikliwego zrozumienia, spojrzeć należy eksponując tak elementy treściowe, jak i formalne, z jednej strony autonomiczne w swojej funkcji i roli w tekście, z drugiej jednak tworzące spójną znaczeniowo całość.

Istotnym elementem liryku, z jednej strony autonomicznym, a z drugiej jak najbardziej powiązaniem z jego całością, jest tytuł, dość zaskakujący. Oprócz zagadkowego i funkcjonującego jako stały motyw w poezji Świegockiego „Wielkiego Ptaka”, uwagę odbiorcy przykuwa blues. Skąd nawiązanie do tego popularnego gatunku muzycznego (jak i do określenia piosenki w jego obrębie powstałej)? Teoretycznie, blues oparty jest na prostocie, nieskomplikowanej budowie, utwory w tym gatunku nierzadko dotyczą spraw osobistych¹⁷. Jednak z drugiej strony, blues posiada silną podbudowę kulturową¹⁸ i ugruntowany status we współczesnej sztuce i literaturze¹⁹. Nawiązanie przez poetę relacji z bluesem uznać można za *sui generis* transpozycję refleksji o głębokim wymiarze filozoficznym na szerszy grunt kulturowy (wcale nie uboższy) i umożliwienie czytelnikowi pełniejszego, bardziej osadzonego w literacko-artystycznym kontekście, a zatem bogatszego i wielopłaszczyznowego odbioru tekstu.

Co istotne, wartość poznawcza rozważań podmiotu nie jest zaniziona przez formę wypowiedzi, ale staje się po prostu bardziej rozwinięta, zyskuje nowy wymiar poznawczy. Innymi słowy, może on odczytać tekst na różnych jego poziomach, za punkt wyjścia uznając szeroki (dzięki bluesowi) kontekst kulturowy, ale niekoniecznie na nim się zatrzymać – jego interpretacja może przecież podążać w kierunku wyznaczonym przez filozoficzny czy metafizyczny charakter dzieła.

¹⁶ Wiersz pochodzi ze zbioru: K. Świegocki, *W zboż czerwieni*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1981, s. 8.

¹⁷ Zresztą, etymologicznie słowo „blues” tłumaczone bywa jako „smutek”, „rozpacz”. Ma to istotny związek z intymną tematyką utworów bluesowych, dotyczących często, np. warunków i problemów egzystencji.

¹⁸ Na blues wypada spojrzeć z tej perspektywy jako na ważny element „czarnego” folkloru Ameryki, deponującego w sobie zarówno myślenie mityczne, odziedziczone po animistycznych przodkach czarnych niewolników, jak i swoiście przyswojoną religijną myśl chrześcijańską, funkcjonującą jako autonomiczny gatunek – gospel. Zob. także M. Jakubowski, *Kultura popularna i blues*, Białostocki Ośrodek Kultury, Białystok 2014.

¹⁹ Nie sposób nie wspomnieć tu choćby o utrzymanej w tej stylistyce i docenionej literacką Nagrodą Nobla twórczości Boba Dylana – takie uhonorowanie bez wątplenia oznacza awans tego rodzaju utworów w literackich wartościowaniach.

Wracając do „bluesowości”, a raczej – gwoli ścisłości – do meliczności tematycznie zabarwionej bluesem, podkreślić należy, że składają się na nią, oprócz tytułu, także elementy poetyki: powtórzenia, krótkość frazy, wykorzystanie pierwszej oraz trzeciej osoby liczby pojedynczej, a także, co być może najważniejsze, swoista rytmika utworu, porządkująca jego tok i powodująca, że rzeczywiście mógłby on stać się tekstem przeznaczonym do bluesowego wykonania czy choćby melorecytacji²⁰. Nawiązując jednak jeszcze do rozważań na temat planu treści, zauważyć chciałbym, iż *Blues o Wielkim Ptaku* to blues solowy – osoba w nim mówiąca sprawia wrażenie osamotnionej.

Powtarzające się, formujące w dużej mierze warstwę semantyczną tekstu²¹, pytania deliberatywne podkreślają tak świadomość zagubienia podmiotu lirycznego, jak i rozdarcie, pęknięcie świata, uzależnionego od woli i działań „Wielkiego Ptaka”. Pytania te dotyczą kierunku myślenia i postępowania, ku któremu kierują podmiot poszczególne (krzyk, wzrok, cień) elementy fizyczności owej postaci. Szczególną rolę odgrywa pytanie kończące utwór („Dokąd mnie niesie cień Wielkiego Ptaka?”), kształtujące jego otwartą kompozycję oraz akcentujące dezorientację podmiotu lirycznego i jego próby przewyciężenia trudności poznawczych²². Jak zauważył Ziemowit Skibiński, „zakotwiczenie w myśleniu symbolicznym gwarantowało poczucie bezpieczeństwa przed gwałtownymi zawirowaniami historii, która nie wywarła żadnego piętna na tej poezji”²³. Można więc utwór ten traktować właśnie w kategoriach symbolistycznego²⁴ zastępowania rzeczywistości w celu uniwersalizowania

²⁰ Biorąc pod uwagę formę oraz czas powstania *Bluesa o Wielkim Ptaku*, zauważyć można pokrewieństwo z frazowaniem muzycznym działającego wówczas (1965–1967) w Polsce zespołu muzycznego Blackout. Być może (domniemane oczywiście) zainteresowanie poety tym zespołem i propagowaną przez zespół formą muzyczną stanowi odpowiedź na przyczynę posłużenia się bluesem w omawianym liryku.

²¹ Przywołać warto tutaj uwagi Janiny Gardzińskiej, która podkreśliła szczególną w poezji Świegockiego rolę pytań deliberatywnych, zadawanych samemu sobie, spełniających modalną funkcję niepewności, tj. wyrażających rozdarcie, zagubienie podmiotu i jego postawę, nakierowaną na wyjaśnianie tajemnicy poznania. Można także stwierdzić, iż pytajna struktura wiersza jest dominantą stylistyczno-składniową poezji autora *Morza utraconego* (też: *Uwagi o semantyce pytań*, [w:] *Poezja i egzystencja. O twórczości poetyckiej Kazimierza Świegockiego*, red. S. Szczęsny, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Podlaskiej w Siedlcach, Siedlce 1999, s. 271–272).

²² Krzysztof Derdowski zauważył, że „jest to w znacznej mierze poezja metafizyki przyrody i osamotnienia w niej człowieka. (...) Człowiek Świegockiego nie wie, po co to wszystko, nie wie, po co znalazł się na świecie”, [w:] tegoż, *Opus magnum Kazimierza Świegockiego*, „Topos” 2015, nr 3, s. 159.

²³ Z. Skibiński, *O poezji Kazimierza Świegockiego – rekonesans*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 11.

²⁴ Terminu „symbol” w hermeneutycznych rozważaniach używam, mając na uwadze spostrzeżenia Izoldy Topp, iż „hermeneutyka (...) wiąże symbol z tym, co ponadpojęciowe, obrazowe, odwołujące się do wyobraźni – ze snem, religią, poezją, sztuką. Odnajduje symbol w sferze, która opiera się scjentystycznie rozumianemu poznaniu. Symbol widziany w tej perspektywie należy do ludzkiego świata, jest jego częścią. (...) Hermeneutyka, podkreślając swoistość symbolu i jego związek z obrazem, zarazem jednak w dużej mierze traktuje symbol analogicznie jak pojęcie ze względu na przypisywaną mu funkcję poznawczą. Z jednej strony

własnych spostrzeżeń i uniezależnienia ich od implikacji historycznych, politycznych, kulturowych i wszelkich innych. Wspominając jednak raz jeszcze o poznawczych, epistemologicznych aspektach wiersza, zauważmy, że istotny jest tutaj, podnoszony przez Markowskiego, aspekt „relacji między świadomością, językiem i poznaniem w tradycji hermeneutycznej”²⁵. Najważniejszą konkluzją jest to, iż nie istnieje język i opisywana przez niego „obiektywna rzeczywistość”, gdyż ma ona zawsze charakter wtórny, jest już opowiedziana i istnieje w języku²⁶. Spostrzeżenie to ma szczególne znaczenie w kontekście poezji Świegockiego, w której przywoływana rzeczywistość kształtuje się w jej języku, język ją stwarza, zwłaszcza w *Bluesie o Wielkim Ptaku*. Tutaj proces ten ma postać jaskrawą – wykreowany świat jest symboliczny²⁷, niemimetyczny, mityczny²⁸, istnieje po to, aby refleksja zamknięta w ramy wiersza stała się możliwie uniwersalna, a przez to jej odbiór przez czytelnika oraz udział w procesie rozumienia tekstu były możliwie kompletne. Nadmienić chcę ponadto, iż przyjęta forma utworu determinuje ukształtowanie przedstawionej w nim rzeczywistości. „Bluesowa”, niezbyt długa fraza, akcentowana zwłaszcza deliberatywnymi pytaniami, połączona została z językową i retoryczną konkretyzacją absolutu (postać „Wielkiego Ptaka”) i jego przestrzeni funkcjonowania („Wielkie Pole”). Poeta stworzył przez tę uniwersalizację treści swoistą symboliczną konstrukcję, kulturową przestrzeń, dzięki której umożliwił, tak sobie, jak i odbiorcy, zadanie uniwersalnych pytań o los człowieka i jego tajemnicę.

W *Bluesie o Wielkim Ptaku* możemy mówić o dwóch sposobach widzeniach świata – podmiotu i bohatera lirycznego. Są one zróżnicowane i razem składają się na wizerunek rzeczywistości przedstawionej w tekście. Podmiot liryczny wiersza nie ujawnia się; wiadomo tylko, że jest to jednostka pytająca, zagubiona²⁹, poszukująca odpowiedzi na pytania, które to z kolei stanowią o jej statusie w przedstawionym świecie. Jej słowa i zachowanie wpisują się w spostrzeżenie o pewnych związkach poezji Świegockiego z ideami Pascala³⁰, a konkretnie z najśłynniejszym

zatem wyodrębnia symbol i wyraźnie odróżnia go od znaku, z drugiej – w wymiarze funkcjonalnym – w istocie go do znaku i pojęcia upodabnia”, [w:] *też*, *Symbol w hermeneutyce, czyli sztuka i kicz interpretacji*, [w:] *Sztuka interpretacji*, red. B. Czajkowska, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2006, s. 144.

²⁵ M.P. Markowski, *Hermeneutyka...*, s. 179.

²⁶ H.-G. Gadamer, *Zarys teorii doświadczenia hermeneutycznego*, [w:] *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 256–261.

²⁷ Hanna Prosnak uważa, że używana przez Świegockiego „symbolika wskazuje na podstawowy dla Kazimierza Świegockiego egzystencjalny problem: sposób istnienia w świecie i we wszechświecie. To wielkie pytania filozoficzne, dlatego wymiar tej poezji jest wielki”, [w:] *też*, *Słowo-słów (o niektórych symbolach)*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 245.

²⁸ O istotnej roli zjawisk tak mity, jak i symbolu w tej poezji przekonana jest Anna Legeżyńska, gdyż według niej „mity i symbole to klucze do poetyckiego świata autora”, [w:] *też*, *Wiersze jak perły?*, „Polonistyka” 2000, nr 9, s. 566.

²⁹ Michał Świdziński zauważył, że „stałym elementem tej poezji jest pogłębiające się zagubienie człowieka. Częściej popada on w zwątpienie, aniżeli jest w stanie się z niego wydoستاć”, [w:] *też*, *Człowiek pośród oceanu. Kilka uwag o poszukiwaniu logosu we współczesnej poezji filozoficzno-religijnej*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 128.

³⁰ J. Dankowska, *O muzyce w poezji*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 219.

chyba cytatem z jego *Mysli* – „Człowiek jest tylko trzcina, najwęższą w przyrodzie, ale trzcina myślącą”³¹. Poeta wpisuje się dyskurs mówienia o jednostce ludzkiej jako wyróżniającej się od innych bytów rozumem, jednocześnie jednak mimo tego przymiotu znaczącej niewiele wobec przestrzennego, jak i poznawczego ogromu wszechświata. Z kolei, mówiąc o gramatycznej konstrukcji osoby mówiącej, nawiązać można do opinii Stefana Wrzosek, iż „utwory poetyckie Świegockiego są przeważnie bezosobiste, odbiograficznione, zajęte rozwiązywaniem wielkich kwestii ontologicznych”³². Wiersz ten utwierdzać może odbiorcę utworu Świegockiego w przekonaniu, że w twórczości poety nie jest istotną kwestią, kim jest podmiot, lecz to, co przekazuje, jakie kwestie podnosi i jaka jest przybliżona przez niego wizja rzeczywistości. Inaczej mówiąc, już nie tylko utwór, ale i sam wypowiadający się w nim człowiek stał się tu przedmiotem, pełniącym rolę pośrednika między poetą a odbiorcą, dostarczającego materiału do refleksji, analizy, interpretacji.

Bohaterem lirycznym wiersza Świegockiego i głównym przedmiotem rozważań podmiotu jest „Wielki Ptak”, którego postrzegać możemy jako konwencjonalną w języku religijnym zoomorfizację absolutu, nieodgadnionej siły sprawczej kierującej wszechrzeczą, figurę łatwiejszą do pojęcia (i przyjęcia do swojej świadomości) przez podmiot. „Wielki Ptak” to siła mogąca mieć charakter tak niszczycielski, jak i porządkujący. Z jednej strony „w szponach przenosi obłoki”, a w jego oczach „umierają gwiazdy”, co oznacza decydujący wpływ na uniwersum, z drugiej jednak nie do podważenia jest jego ingerencja w życie konkretnej jednostki, co potwierdzają zaakcentowane już wcześniej pytania deliberatywne. Krytyka literacka dostrzegła tę specyfikę dykcji poetyckiej Świegockiego („mowa pełna; jej porządek ma odzwierciedlać porządek świata; musi być podmiot, orzeczenie, dopełnienie, okolicznik, przydawka, aby można ogarnąć złożoność świata rzeczy, zjawisk, czynności, okoliczności. Wierzy przeto poeta w możliwości poznawcze języka”³³), których istotą jest przyległość języka i świata.

Świegocki przenosi swoje rozważania kosmogoniczne i ontologiczne w nową symbolikę, a poprzez tytuł i formę tekstu w nieco inny, uwspółcześniony, bardziej przystępny dla (odpowiednio uświadomionego) odbiorcy kod kulturowy. Tego rodzaju wrażliwość podmiotu lirycznego proponuję określić – za A. Czyżem – „wyobraźnią ontologiczną”³⁴.

Zestawienie bluesa jako elementu współczesnej kultury z rozważaniami kosmogonicznymi, transcendentalnymi, poznawczymi, odwiecznie towarzyszącymi ludzkości, to specyficzne wykorzystanie tego, co Gadamer nazywał „fuzją horyzontów”, to znaczy rozszerzeniem rozumienia ograniczonego przez czas obecny o element twórczego kontaktu z elementami przeszłości³⁵. Świegocki zaproponował czynność w zasadzie odwrotną – do rozważań głęboko zakorzenionych w przeszłości,

³¹ K. Derdowski, *Opus magnum...*, s. 158.

³² S. Wrzosek, *Pochwała rozumu poetyckiego*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 32. Zob. także R. Mielhorski, *Dzieło Kazimierza Świegockiego w świetle kategorii „osobowości twórczej” – na przykładzie poematu Morze utracone*, „Filo-Sofija” 2015, nr 4, cz. I, s. 138.

³³ Z. Skibiński, *O poezji Kazimierza Świegockiego...*, s. 12.

³⁴ A. Czyż, *Lekcje istnienia...*, s. 22.

³⁵ Za: M.P. Markowski, *Hermeneutyka...*, s. 187.

w szerokim kontekście kulturowo-filozoficznym dołączył komponent współczesny (choć silnie zakorzeniony w kulturze, przede wszystkim amerykańskiej, a nawet antropologii), nieelitarny, ale mający swój istotny – i w momencie powstawania tekstu, i dzisiaj – status. Twórczy kontakt odbiorcy tekstu zarówno z elementami przeszłości, jak i współczesności rozszerzyć może horyzonty rozumienia tekstu – z wypowiedzi *stricte* filozoficznej, o ogromnym ciężarze gatunkowym stać się może miejscem popisu dla dociekań interdyscyplinarnych, kulturowych. „Wątek” bluesowy przełamał „traktatowość” poetyckiej refleksji, wprowadzając do niej element artystycznego kontrastu, dzięki czemu dialog odbiorcy z wierszem może zejść na inne, nietypowe, niesztampowe, rozwijające tę interakcję tory.

Wspomniane przeze mnie dwie perspektywy w obrazowaniu świata ustalają jednocześnie oczywistą hierarchię bytów ukazaną w tekście: w oczach „Wielkiego Ptaka” człowiek nie jest dostrzegalny, nie ma żadnego znaczenia. Fakt jego istnienia nie jest przez tę postać zapewne odnotowany. Z drugiej strony, osoba mówiąca dostrzega przede wszystkim właśnie tę animalizację absolutu i konsekwencje jej poszczególnych czynności. Ta specyficzna sytuacja komunikacyjna czyni z pytań jednostki nie tylko wypowiedzi deliberatywne, ale i wręcz rozpaczliwe, wypowiedziane mimo pełnej świadomości ich nieskuteczności³⁶. Interakcja nie zostanie tutaj nawiązana, podmiot nie przekroczy granicy, za którą znajduje się możliwość komunikacji z „Wielkim Ptakiem”.

III

Hermeneutyczna interpretacja ma w pewnych swoich aspektach charakter psychologiczny, zwłaszcza gdy o poszczególnym znaczeniu decyduje „geneza symbolicznych treści”³⁷, jak to ujmuje ks. Jan Sochoń. W przypadku utworu Świegockiego poszukiwanie owej genezy sprowadzić można do hipotezy o stosowaniu symboli w funkcji substytucjonalnej, kiedy to celem jest zastąpienie symbolem innego pojęcia i budowanie planu treści w oparciu o relacje, zachodzące pomiędzy symbolami.

I tak, jak ekwiwalentem absolutu jest w tym wierszu „Wielki Ptak”, tak wszechświat zastąpiony zostaje „Wielkim Polem” – te dwie symboliczne metafory ściśle ze sobą korespondują, wspólnie tworząc szkielet rzeczywistości prezentowanej w tekście. Figury „Ptaka” i „Pola” potwierdzają wizerunek Świegockiego jako „wzbożającego nieczęsto pojawiający się nurt metafizycznej poezji wyobraźni mitotwórczej”³⁸. Na wspomniane „Wielkie Pole” składają się lasy, góry, wreszcie „łany zbóż” (stanowiące element agrarny, stale pojawiający się w poezji Świegockiego, ze względu na jego wiejskie korzenie i tam ukształtowaną wrażliwość). Pozostając w sferze mitograficznego ujęcia tekstu, warto potraktować go jako specyficzną realizację mitu natury. Według Bohdana Urbankowskiego, Świegocki – jako reprezentant neoautentyzmu – wykorzystuje ten mit w formie „natury utożsamionej z całym

³⁶ Por. J. Gardzińska, *Uwagi o semantyce...*, s. 268–277.

³⁷ Ks. J. Sochoń, *Hermeneutyka – wstępne rozpoznania*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 1995, nr 8, s. 230.

³⁸ K. Dybciak, *Wstęp*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 8.

bytem – chroniącej to, co żywe (...) przed niebytem”³⁹. „Wielki Ptak” nad „Wielkim Polem” to obraz natury broniącej jednostki i mającej wobec niej siłę sprawczą, organizującej jej własne istnienie i znajdującej się stale i nieprzerwanie ponad nią w hierarchii zdarzeń i bytów.

Poeta konstruuje więc nie tylko osobny świat, ale także nadaje mu określoną, mityczną rolę, czyniąc z niego nośnik idei, wartości, wyobrażeń. *Blues o Wielkim Ptaku* wpisuje się w często pojawiającą się w poezji Świegockiego potrzebę istnienia absolutu i pragnienie jakiegokolwiek formy interakcji z nim⁴⁰. Pytania o niego, o Boga często powracają w wierszach poety⁴¹ i jeszcze dobitniej poświadczają metafizyczność tej poezji, w której Bóg jest „radykałnie odmienny, niepoznawalny i trudny – pozostaje tyleż transcendentny, ile immanentny”⁴². Co ciekawe, inaczej odczytuje figurę „Wielkiego Ptaka” Michał Świdziński – według niego

ptak z utworu *Blues o Wielkim Ptaku* symbolizuje słońce i czas jako zasadę kojarzącą jedność przeciwieństw: życia, które powstaje dzięki słonecznej energii, oraz śmierci, którą niosą groźne jego promienie⁴³.

Czy można pogodzić oba sposoby interpretacji użytej przez poetę ornitomorficznej figury? Wydaje się, że tak, o ile wspomnianą przez badacza „zasadę” uznamy za element większej całości, metafizycznego systemu, którego transcendentną, jednostkową realizacją jest właśnie absolut⁴⁴. Opowieść prezentowana w wierszu postrzegana być może jako próba konstruowania mitu – czas i miejsce są umowne, postać „Wielkiego Ptaka” jako metaforyzacji Absolutu ma w sobie duży pierwiastek symboliczny, a jej przeogromny wpływ na przedstawiony świat powoduje, że tekst, niczym podania starożytnych cywilizacji, wyjaśniające sens istnienia świata i ludzi, staje się uniwersalnym punktem odniesienia dla rozważań i nośnikiem idei, która nigdy nie musi stracić swojej aktualności.

Hermeneutyka uznaje, że dzieło może mieć i przekazywać sensory inne od zamiarów pierwotnych autora – to niezwykle istotne w kontekście prób spojrzenia na wiersz Świegockiego z różnych, także nieco szerszych, perspektyw, choćby w przypadku potraktowania wybranego przez mnie utworu jako wypowiedzi wpisującej się, poprzez swój przedmiot, w dyskurs o charakterze teologicznym, duchowym.

³⁹ B. Urbankowski, *W podwójnym świetle ziemi*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 38.

⁴⁰ Interesujące w tym kontekście są słowa Skibińskiego, iż „Świegocki opowiada się za utworem poetyckim, który winien być dziełem artystycznym i rządzić się własnymi prawami, dramaturgią, obrazować proces stawania się, dążenia do pełni. Już w tym, «jak robi wiersz» wyraża swoją filozoficzną wiarę – pragnienie absolutu”, [w:] tegoż, *O poezji Kazimierza Świegockiego...*, s. 12.

⁴¹ Według Antoniego Czyży, „poezja Świegockiego mówi o Nim często, znowu jednak: częściej pyta, stwierdza niepewność sądów, miast formułować wiedzę jednoznaczną i oczywistą”, [w:] tegoż, *Lekcje istnienia...*, s. 25.

⁴² Tamże.

⁴³ M. Świdziński, *Człowiek pośród oceanu...*, s. 132.

⁴⁴ Co istotne, Świdziński w dalszej części swojego wywodu jednak zauważył, że „Wielki Ptak jawi się również jako obraz Boga lub boskiego posłańca (tak jak o tym stanowią mitologie: irańska lub grecka), użyczającego sił życiodajnych”, tamże.

Wszak hermeneutyka początek swój wzięła z objaśniania tekstów świętych, a w powiązaniu z egzegezą służyła do odczytywania Pisma Świętego. Nie powinno więc być uchybieniem odczytanie poetyckiej wypowiedzi Świegockiego jako hermeneutycznej w tym sensie, iż stanowi ona próbę objaśnienia wszechświata, a w każdym razie, zaproponowania, poprzez przedstawioną w dziele rzeczywistość, pewnego porządku i ciągu zachodzących w jej obrębie zależności. Poeta wykorzystuje przynależną poezji i literaturze w ogóle możliwość kreacji nowych światów i objaśniania ich z wykorzystaniem symboli i metafor.

Poza tym, jak pisze Marian Filipiak, w poezji Świegockiego odnaleźć można „atmosferę Koheleta – jego nienasyconie, pasję poznawania spraw człowieczych, smutek, nieraz tragizm”⁴⁵. *Blues o Wielkim Ptaku* jest w dużej mierze nimi nasycony. Tak, jak Kohelet przyjmował poszczególne doświadczenia i niepewność swojej sytuacji, tak i podmiot wiersza przyjmuje swoją przedmiotowość i tragiczną nieświadomość reguł uczestnictwa w funkcjonowaniu rzeczywistości. Jego pytania z kolei stanowią próbę wejścia w hermeneutyczny krąg objaśniania świata i chęć zrozumienia jego prawideł. Dowodzą także, że mimo wszystko jest w osobie mówiącej (tak, jak i w myśli Koheleta) nadzieja na poznanie swojego miejsca w świecie.

Jeszcze jednym istotnym elementem, który należy uwzględnić przy odczytaniu wiersza, jest zamieszczony tuż pod nim rok jego powstania – 1966⁴⁶. Zaakcentowanie tego faktu nie jest przypadkowe – Świegocki miał wtedy zaledwie dwadzieścia trzy lata, był więc człowiekiem (twórcą oczywiście także) o wciąż kształtującej się osobowości, światopoglądzie. *Blues o Wielkim Ptaku* można w tym kontekście odebrać jako element duchowego i poznawczego rozwoju, jako próbę przezwyciężenia wątpliwości dotyczących metafizycznej struktury świata. Utwór stanowi wyraz dążenia młodego twórcy do uzyskania odpowiedzi na pytania o status ontologiczny wszelkich bytów, ich hierarchię, wreszcie o miejsce człowieka pośród nich.

Jednocześnie jest to utwór potwierdzający szybko uzyskaną literacką dojrzałość, sprawność, rozwijany warsztat⁴⁷, ale i zakres zainteresowań młodego poety (patrz: muzyka bluesowa, jej specyfika i forma). Takie spojrzenie na liryczną wypowiedź utwierdzać może w przekonaniu – o którym pisze Ryszard Handke – że

⁴⁵ M. Filipiak, *Mądrość w kulturze*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 108.

⁴⁶ W procesie wyjaśniania tekstu ujęcie roku jego powstania i powiązanie z osobą autora łączy się z procesem uprawomocnienia przyjętego rozumowania. Nawet, jeśli data powstania jest elementem tekstu i znajduje się pod nim dzięki wpisaniu przez samego twórcę, to jednocześnie poprzez nią interpretacja wychodzi poza obręb tekstu. Wiąże się to po części z tym, że „na wiedzę, którą bierze się pod uwagę przy uprawomocnianiu, składają się, m.in. informacje o autorze i jego życiu, ale informacje te nie stanowią kryterium oceny interpretacji. (...) W tekście pisanym utworu literackiego zachodzi rozszerzenie możliwości odnoszenia do rzeczywistości” (R. Handke, *Hermeneutika...*, s. 285).

⁴⁷ Zresztą, Ziemowit Skibiński zauważył, iż „poeta wcześniej ujawnił talent i wiersze dwudziestolatka zdumiewają dojrzałością, stąd też nie mamy w jego przypadku jakiegoś dynamicznego rozwoju, wewnętrznej dramaturgii (...)”. W dalszym ciągu swojego wywodu zdecydował się na jednoznaczny ocenę, iż Świegocki „jest stylistycznie jednorodny i – co ważne – zachowuje równy poziom, nie znajdziemy w jego dorobku wierszy słabych”, tegoż, *O poezji Kazimierza Świegockiego...*, s. 11.

w rzeczywistej sytuacji komunikacyjnej lektury wypowiedzi literackich „naszym partnerem (...) jest realnie nie autor, lecz dzieło odbierane jako tekst zapisany, a więc z wszystkimi tego konsekwencjami”⁴⁸. Mówiąc inaczej – interpretując „rozmawiamy” z dziełem, nie z jego autorem, i to ono może, jak to ma miejsce w tym wypadku, komunikować pewne informacje o jego twórcy, które my możemy odczytać, a których przekazanie wcale jego intencją nie było.

IV

Pogłębiona interpretacja i hermeneutyczne spojrzenie na poszczególne elementy wiersza *Blues o Wielkim Ptaku* Kazimierza Świegockiego pozwalają potraktować ten tekst jako przykład wypowiedzi o tematyce kosmogonicznej, przedstawiającej świat („Wielkie Pole”), którego centralnym, choć dynamicznym elementem jest wyrażony w formie „Wielkiego Ptaka” absolut. Podmiot liryczny utworu jest jednostką zagubioną, poddającą się sile sprawczej, zadającą jednak pytania mające wyprowadzić ją z tego stanu rzeczy i zainicjować uporządkowywanie postrzegania rzeczywistości. Preferencję dla tego rodzaju tematyki w twórczości autora *Bluesa o Wielkim Ptaku* już wcześniej dostrzeżono, m.in. Marek Klecel pisał, że:

cała poezja Kazimierza Świegockiego obraca się w kręgu pytań i tematów zasadniczych a odwiecznych, kwestii kosmicznych i egzystencjalnych zarazem, refleksji co do istnienia świata, jego bytu, sensu i celu, a też co do miejsca w nim człowieka, obecności osobistej konkretnego człowieka postawionego wobec danego mu świata (...). Poezja Kazimierza Świegockiego powraca więc do początków myśli i mowy, refleksji i języka, obrazu i stwórczego słowa, powraca do początków człowieczeństwa i fundamentów ludzkiej kultury⁴⁹.

Poeta swoim wierszem wyraża odwieczne, immanentne dla poczucia człowieczeństwa pytanie o przyczynę i porządek świata, o miejsce jednostki w nim. Aby poznać siebie, musi ona poznać i zrozumieć świat, usytuować swoją tożsamość wobec tożsamości innych bytów. Pytania retoryczne stanowią jednocześnie odpowiedzi, gdyż wskazują na to, że wypowiadająca je jednostka jest zagubiona i niepewna swojego miejsca, wyrażają także jej dążenia i obawy, których wyjaśnienie wcale nie musi mieć zbawiennego wpływu na jej egzystencję – ta, być może, zachowuje swój jednostkowy charakter właśnie dzięki temu, iż jest wypełniona wątpliwościami, a jej główną treścią jest proces rozumienia siebie i wszystkiego wokół, którego nigdy nie uda mu się zakończyć. Hermeneutyczne poszukiwanie znaczenia liryku pozwala zauważyć, że i poezja Świegockiego w pewnym sensie jest właśnie... hermeneutyczna, ma objaśniać świat⁵⁰ i próbować go zrozumieć, także poprzez stawianie pytań. *Blues o Wielkim Ptaku* to pytanie o tajemnicę egzystencji i o wpływ na nią losu, na które

⁴⁸ R. Handke, *Hermeneutyka...*, s. 286.

⁴⁹ M. Klecel, *Genealogie i kosmogonie*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 199.

⁵⁰ Agnieszka Nęcka w swojej recenzji tomu *Kamień i czas* napisała, że Świegocki „przekonuje, że obowiązkiem poety jest balansowanie na granicy o(d)śniania, mającego na celu podejmowanie trudu objaśniania świata”, [w:] *Synteza sprzeczności*, „Nowe Książki” 2015, nr 6, s. 67.

nie ma odpowiedzi, a które towarzyszy człowiekowi od jego powstania, stanowią swego rodzaju prefilozoficzny pierwiastek jego świadomości.

Specyficzne w badaniu tekstu Świegockiego, zwłaszcza z przyjętej perspektywy, jest miejsce tytułu i formy jako narzucających bardziej egalitarne, przystępne odczytanie utworu, nie wpływających jednak negatywnie na głębię filozoficznej refleksji podjętych rozważań i emocjonalny ładunek, wypełniający wypowiedź podmiotu lirycznego. Podkreślić należy jednak rozdźwięk, który pojawia się między przedmiotem rozważań a bluesowym kontekstem. Wobec takich i innych kontrastów, jeszcze istotniejszy staje się ten aspekt hermeneutycznego dociekania, w myśl którego jego celem jest nie tylko zrozumienie dzieła, ale i uczynienie go „zrozumiałym dla innych”⁵¹. Interpretowanie tekstu i szukanie jego sensu, co podkreślał choćby Gadamer, jednocześnie ów sens kształtuje. Wyjściowa koncepcja odczytania wiersza, jaką zasugerowałem, poprzez interpretację wskazanych aspektów *Bluesa o Wielkim Ptaku*, została częściowo skorygowana i rozwinięta. „Odsłonięcie” kolejnych warstw znaczeniowych dzieła (rola mitu, symbolu, funkcja tytułu, pytań retorycznych, ukształtowanie podmiotu lirycznego) pozwoliło zaprezentować omówione jego znaczenia, a co za tym idzie, jeszcze lepiej je poznać, a poza tym – co dla hermeneutyki istotne – „uzyskać poszerzenie jaźni dzięki obcowaniu z proponowanymi światami, stanowiącymi prawdziwy obiekt interpretacji”⁵², na co kładzie nacisk Paul Ricoeur. Mówiąc bardziej konkretnie, pogłębione rozpoznanie poszczególnych aspektów znaczeniowych wiersza pozwala odkryć jego elementy mitograficzne, symbolistyczne, wreszcie hermeneutyczne – objaśnianie tekstu powoduje, że postrzegać można go także jako eksplikujący porządek wszechrzeczy, ze szczególnym uwzględnieniem zajmowanego w nim miejsca jednostki ludzkiej. Elementy mitu czy symbolu posłużyły poecie do uniwersalizowania własnych rozważań i umiejscowienia ich na takiej płaszczyźnie kulturowej czy intelektualnej, aby możliwa stała się interakcja z odbiorcą, odkrywającym poszczególne warstwy tekstu i pogłębiającym swoje jego zrozumienie.

Na koniec raz jeszcze chciałbym zwrócić uwagę na hermeneutykę jako poręczne narzędzie w interpretacji poezji Kazimierza Świegockiego, zwłaszcza w kontekście jej pierwiastków metafizycznych, kulturowych, filozoficznych. Jak ujmuje to Skibiński, poezja Świegockiego

jako, że z ducha poczęta, posiada więc z gruntu metafizyczny charakter, uniwersalistyczny. Występuje w niej zagęszczenie archetypów, obrazów symbolicznych i symboli, wymaga przeto odpowiedniego klucza interpretacyjnego, którego należy szukać w religioznawstwie, historii religii, psychoanalizie marzenia sennego, etnologii, filozofii⁵³.

⁵¹ M. Janion, *Hermeneutyka*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 13 („Istotą *hermeneia* stanowi więc to, co Rzymianie nazywają *elocutio*: nie rozumienie, pojmowanie myśli, lecz «czynienie myśli zrozumiałymi». Zatem nie tylko to, że się rozumie, ale przede wszystkim to, że czyni się coś zrozumiałym dla innych”).

⁵² P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, wyb. i wstęp K. Rosner, PIW, Warszawa 1989, s. 273.

⁵³ Z. Skibiński, *O poezji Kazimierza Świegockiego...*, s. 13.

Hermeneutyka pozwala odślonić i odpowiednio wyeksponować wszystkie te aspekty, a co za tym idzie, ukonstytuować postrzeganie twórczości Świągockiego jako mającej wysokie walory intelektualne, duchowe i kulturowe. Ryszard Skwarski, kończąc swój szkic o twórczości Świągockiego, zamieszczony również jako *Posłowie* w tomie *Morze utracone* (Warszawa 1995), zasugerował, że „poezja Kazimierza Świągockiego będzie łakomym kąskiem dla niejednej jeszcze hermeneutyki”⁵⁴. Nie sposób się z tym nie zgodzić, biorąc pod uwagę wciąż niesłabnącą pozycję tej teorii i postawy badawczej, z powodzeniem odnawianej poprzez przykładanie jej do współczesnej literatury. Oczywiście, wziąć trzeba poprawkę na to, że – jak to ujmuje Maria Janion – „w interpretatorze zмага się pokora wobec tekstu z żądzą narzucenia mu własnej prawdy”⁵⁵. O tym, na ile niniejsza interpretacja wiersza Świągockiego jest przykładem owego „narzucenia”, każdy z jej czytelników musi rozstrzygnąć już sam.

Kazimierz Świągocki's Blues o Wielkim Ptaku from point of view of hermeneutic reading

Abstract

In this article I presented a general assumption of hermeneutics as a theory of literature and a research attitude. I used its various elements in my interpretation of the poem *Blues o Wielkim Ptaku* of the modern Polish poet, Kazimierz Świągocki. I put the general hypothesis of interpretation and then I verified it by examining the specific elements of the text. I discussed the role of the title and date of creation, the way of speaker's creation and the lyrical hero, the importance of symbolism and shape of the world presented. I described this poem as referring to issues of cosmogony, ontology, metaphysics and hermeneutics as explaining the order of the universe.

Key words: Kazimierz Świągocki, hermeneutics, interpretation, hermeneutical circle, cosmogony, metaphysics

Damian Skawiński (ur. 1992) – absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Doktorant literaturoznawstwa na tejże uczelni. Publikował artykuły, szkice krytycznoliterackie i recenzje w pismach takich, jak „Akant”, „Aspekty”, „Inter-”, „Literaturoznawstwo”. Do jego naukowych zainteresowań należą problemy interpretacji współczesnej poezji, związku literatury i sztuki (oraz sposoby wzajemnego ich przenikania się), a także funkcjonowanie kultury w Internecie. Mieszka w Inowrocławiu.

⁵⁴ R. Skwarski, *Za zasłoną codzienności*, [w:] *Poezja i egzystencja...*, s. 123.

⁵⁵ M. Janion, *Hermeneutyka...*, s. 14.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.10

Jolanta Nawrot

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Bronisław Maj – poeta oniryczny?

Stanisław Barańczak recenzując debiut książkowy Bronisława Maja – *Wiersze z 1980 roku* zauważył:

Przeważająca większość wierszy Maja stanowi zapis poetyckiego objawienia, iluminacji dającej chwilowy wgląd w tę czy inną rzecz samą w sobie; są to próby uchwycenia słowami momentu, gdy świat ujawnia przed nami swoje piękno czy ład i zarazem napomyka o rządzących nim groźnych prawach¹.

Epifania to termin religioznawczy oznaczający objawienie. W odniesieniu do literatury zastosował go James Joyce, określając w ten sposób momenty, w których drobne wydarzenia, przedmioty, rozmowy stają się w świadomości bohatera symbolami i nasiąkają różnorodnymi znaczeniami². Barańczak zauważa epifaniczny ton utworów debiutującego krakowskiego poety. Jest on dostrzegalny także w późniejszej twórczości Maja, dochodzi do niego specyficzne podejście do gatunku elegii i trenu, wpływające na oniryczność jego wierszy. Bronisław Maj w ciekawy, nieoczywisty i zindywidualizowany sposób ukazuje w swojej twórczości mechanizmy działania marzenia sennego.

Najintensywniejsza poetycka działalność twórcza Bronisława Maja przypada na lata 70., 80. i 90. XX wieku. Dwie jego ostatnie książki poetyckie, wydane na początku XXI wieku, to autorskie wybory wierszy w większości już wcześniej publikowanych, napisanych w latach 1973–1996 a zebranych w tomy: *Elegie, treny*,

¹ S. Barańczak, *24 epifanie Bronisława Maja*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Aneks, Londyn 1988, s. 86.

² J. Sławiński, *Epifania*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 121–122. Epifanią w ujęciu modernistycznym zajął się Ryszard Nycz w książce *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Universitas, Kraków 2001). Odszedł od jej teologicznej definicji na rzecz szerszej rozumianej epifanii – jako wykładnika całościowej poetyki nowoczesnego dzieła literackiego. Badacz zauważa, że „epifaniczna poetyka jest literacką realizacją (czy wersją) formacyjnej cechy struktury myśli nowoczesnej, uznającej, że treść doświadczenia nie daje się odróżnić od warunków jej przejawiania się w owym doświadczeniu” (s. 10).

sny (Kraków 2003) i *Gołębia, Krupnicza, Bracka* (Kraków 2007). W latach 80. i 90. powstało też najwięcej publikacji krytycznoliterackich na temat poezji Maja oraz zaliczono go do najważniejszych i najciekawszych twórców drugiej połowy XX wieku. Nie analizowano wcześniej jego twórczości pod kątem obecnej w niej refleksji dotyczącej powinowactwa pomiędzy snem a poezją, a wydaje się, że jest to ciekawa perspektywa analityczna, pozwalająca inaczej spojrzeć na twórczość tego krakowskiego poety. Co więcej – obecnie jego wiersze są rzadko przywoływane i omawiane, co jest związane z tym, że Maj nie publikuje nowych utworów poetyckich. Uważam jednak, że warto przypominać tę poezję, która okazuje się niejednoznaczna i ciągle można odkrywać w niej coś nowego, na przykład jej korzenie oniryczne. W niniejszym artykule zajmę się więc analizą utworów poetyckich Maja, zastanawiając się, jaką rolę odgrywa w nich marzenie senne.

Sen, jeden z najdawniejszych motywów literackich, może należeć do struktury dzieła literackiego, wpływać na język przekazu i jego sens. Choć interpretacja marzeń sennych nie daje jednoznacznych odpowiedzi, to wyzwala zdolność poznawczą wynikającą z chęci dotarcia do prawdy o człowieku, do ujawnienia jego pragnień i lęków. „Sen w literaturze jest swoistym przekładem, transpozycją zjawisk (nie) świadomościowych na literackie. I na odwrót: nasze marzenia senne, wykorzystując materiał fabularny oraz symboliczny literatury, często rządzą się konwencjami literackimi modnymi w epoce” – piszą redaktorzy we wstępie do książki *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*³. Przy czym w badaniach literaturoznawczych warto pamiętać o rozróżnieniu na sen-spanie i sen-śnienie, o czym przypomina Katarzyna Wądołny-Tatar. Jest ono ważne, ponieważ sen-śnienie „prze staje być jedynie nastrojowym ozdobnikiem, ale ogarnia i organizuje cały świat przedstawiony w dziele, wpływa również na kompozycję utworu”⁴.

Bronisław Maj w swojej poezji wraca niejako do źródła snów-śnień – do łączenia pamięci i wyobraźni. Tym samym sprzeciwia się on procesowi zapominania, a stara się utrwalić to, co ulotne, trudno dostrzegalne, przetworzyć tradycję oniryczną tak, by ukazać postrzeganie świata, by odsłonić własne strategie poznawcze. Zdaniem Mariana Stali twórczość Maja jest „przede wszystkim uobecnieniem sytuacji ludzkiej, przestrzeni istniejącej między człowiekiem a człowiekiem, i człowiekiem a światem. To ją określa najmocniej, to każe wybrać konkretny sposób mówienia”⁵. Ponadto marzenie senne wiąże się u Maja z figurą zmęczenia, swoistego przesilenia wrażliwości wynikającego ze zrozumienia, że najostrożniej można widzieć wtedy, kiedy nie jest się w stanie ciągłej czujności, ale przyjmuje się wszystko, co niejako samo się jawi. Paradoksalnie, marzenie senne pozwala uporządkować własne doświadczenia. W tomikach Maja, wyborach wierszy i w pojedynczych utworach zawarte jest także dążenie do homeostazy rozumianej jako równowaga tematyczno-warsztatowa.

³ *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999, s. 5.

⁴ K. Wądołny-Tatar, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, s. 136.

⁵ M. Stala, *Źródło. O poezji Bronisława Maja*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Znak, Kraków 1991, s. 215.

Warsztat literacki Bronisława Maja

Poezja Bronisława Maja charakteryzuje się oszczędnością słów, powstaje z prawdziwej potrzeby pisania. Maj konsekwentnie podąża raz wybraną przez siebie drogą twórczą, wyznaczoną już w pierwszych utworach. Polega ona na dbałości o to, aby wiersze nie były wtórne i nieaktualne, lecz by odnosiły się do tego, co ważne dla niego i wspólnoty, w której funkcjonuje. Maj postrzega poezję jako swoisty kod porozumienia pomiędzy „ja” a „światem”, wcale niedążący do uproszczenia, ale do czystości i uczciwości przekazu. Z tego powodu Julian Kornhauser swój szkic o twórczości Maja zatytułował *Najmniej słów*. Krytyk notuje, że poeta ten „zwraca się ku szczęściu, aby nie kłamać”⁶ właśnie poprzez bezpośrednie wyznania i atmosferę ciągłego bycia w stanie skupienia. Jest to tym ciekawsze, że:

Společnie zdeterminowany bohater wierszy poetów pokolenia '68 postrzegał swój los jako funkcję systemu ideologicznego i bez trudu mógł zyskać poczucie więzi z każdym innym „szarym człowiekiem”, bytującym w tym samym kraju i mówiącym tym samym – nowomową skażonym – językiem. Poeci z tzw. Nowych Roczników, z którymi Maja łączy generacyjna metryka, z poczucia takiej wspólnoty pragnęli się wyzwolić. Chronili się w swym prywatnym świecie i, wędrując tropami wyobraźni, snu, autotematycznej refleksji, budowali w wierszach perspektywę „monady” (...)⁷.

Czym jeszcze charakteryzuje się warsztat literacki Maja? Poeta kreuje określony podmiot liryczny, który zawsze jest ten sam, choć zmienia się w wyniku przeżytych doświadczeń. Stosuje przeważnie „ja” liryczne i technikę opisu. Wiersze przypominają notatki z poczynionych obserwacji czy zapiski wspomnień i przemyśleń. Ważna jest kompozycja pojedynczych utworów poetyckich, tomików i wyborów. Kornhauser analizując tom *Wspólne powietrze*, formułuje myśl: „Poeta nie pisze wierszy pojedynczych. Są podobne do siebie, nawet brak tytułów o tym świadczy”⁸.

Jak zauważa Piotr Śliwiński, *Elegie, treny, sny* to stare wiersze Maja ułożone w zupełnie inną historię. Poeta burzy chronologiczny układ utworów, choć jednocześnie wykorzystuje tytuły zbiorów, co sam podkreśla w *Notce od autora*. Pierwszą serię wierszy Maj zatytułował: *Obcy*. Potem idą tytuły jego tomików: *Wspólne powietrze*, *Album rodzinny*, *Zagłada Świętego Miasta*, *Zmęczenie*, *Światło*. W końcowej *Różnicy czasu* znajdują się wiersze do tej pory niedrukowane. Poeta przechodzi zatem od samotności i poczucia wyobcowania do cieszenia się z życia w zbiorowości oraz funkcjonowania na granicy światła i ciemności⁹. Widać, że nie bez znaczenia jest dla poety układ wierszy w wyborze *Elegie, treny, sny*. Poszczególne serie wierszy różnią się między sobą, przedstawiają odmienne, choć dialogujące ze sobą, wizje snu.

⁶ J. Kornhauser, *Najmniej słów*, [w:] tegoż, *Światło wewnętrzne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 223–229.

⁷ A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Bronisław Maj: „Wdychamy jedno powietrze”*, [w:] tychże, *Poezja polska po 1968 roku*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2000, s. 89.

⁸ J. Kornhauser, *Najmniej słów...*, s. 227.

⁹ Zob. P. Śliwiński, *Elegie, treny, sny, Maj, Bronisław*, <http://wyborcza.pl/1,75517,1543276.html> [dostęp: 28.03.2016].

Obcy

W części *Obcy* wyboru *Elegie, treny, sny* pojawiają się „piosenki”: *Piosenka na gwiazdkę, Zaśpiewajmy piosenkę miłości* i *Piosenka o płatku śniegu*. Oprócz *Wigilii* są to jedyne w tej części utwory posiadające tytuł. Co więcej, są to cztery wczesne wiersze, niewłączone do poprzednich tomów. Niektóre pozostałe utwory poetyckie posiadają odwołania do śpiewu: „śpiewamy razem po męsku przyjmujemy nagłe odkrycie/ że mamy po dwadzieścia lat kolorowe powietrze/ już nie dławi”¹⁰, „patrzyć w przeczyste błękitne niebo/ które śpiewa cichutko/ jak niewidzialny ptak” (s. 13). W wielu utworach pojawiają się powtórzenia całych wersów i paralelizmy.

Charakterystyczne dla Maja jest wykorzystywanie motywu nocy, tworzenie atmosfery znanej z nokturnów: „Ta noc – z prawdziwym mistrzostwem/ ani na moment nie przeciągając struny/ wycisnęła ze mnie wszystko rozgniotła” (s. 15). Pomimo stosunkowo krótkich utworów, nieprzekraczających jednej strony, odnosi się wrażenie kołysania, uspokajania. Maj najprawdopodobniej nawiązuje w tej części wyboru wierszy do tradycji świąt Bożego Narodzenia i narosłych wokół nich konotacji. Podstawą chrześcijaństwa jest wiara w zmartwychwstanie z łaski Boga, czyli budzenie się do ponownego życia. Dlatego też wiele razy pojawia się słowo „miłość”. Podmiot liryczny tych utworów w czasie mentalnej podróży dąży do „najczystszej źródła”, co wiąże się ze zmęczeniem: „Jestem zmęczony/ ale nie mogę zasnąć/ nie mogę wypluć smaku tego dnia” (s. 21). Sen jawi się jako wybawienie od procesu inwazyjnego zadomawiania się w innych. Kiedy podmiot liryczny mówi: „mówiłem ich słowami/ chodziłem ich ulicami”, znaczy to, że nie potrafi się z „nimi” w pełni utożsamić, pozostaje podział na „ich” i na „mnie”. Na przykładzie wierszy zawartych w tej części widać, że marzenie senne jest u Maja zarówno wspólnotowe, jak i osobiste. Może być powrotem do siebie, własnego indywidualizmu, oddychaniem samym sobą, jak w utworze*** (*Czy mam prawo do przeszukiwania*) (s. 29), a także komunikatem kierowanym do innych ludzi.

Wspólne powietrze

W części *Wspólne powietrze* Maj przedstawia kolejny wymiar snu: marzenie senne pomaga przenikać się pamięci i wyobraźni, kształtuje tożsamość, uszczegółowia wspomnienia. Stąd tyle nazw własnych i odniesień do życia osobistego: „Wychodząc rano, niby przypadkiem, zostawiła/ подарowane wczoraj konwalie i ciągle napełnia pokój/ mrocznym zapachem ta noc” (s. 36); „Wieczorem na Dworcu Głównym w Krakowie: troje żebrzących/ Cyganiątek” (s. 34). Ta część stanowi właściwy zbiór epifanii, o których pisał Barańczak. Wszystko zaczyna się od powrotu do dzieciństwa, cofnięcia w czasie. Pierwszy utwór z tej serii rozpoczyna się tak:

Czy mam prawo do przeszukiwania
czasu? do czasu utraconego? Więc
od kiedy? – Mój pociąg dudni

¹⁰ B. Maj, *** (*Nasze wieczory – morze morze wódki przybiera*), [w:] tegoż, *Elegie, treny, sny*, Znak, Kraków 2003, s. 11. Wszystkie (z wyjątkiem dwóch) przywoływane w artykule utwory poetyckie Maja pochodzą z tej samej publikacji, więc przy kolejnych cytatach podaję tylko w nawiasie numery stron.

na rozjazdach, stoję w oknie
z twarzą w wilgotnym wietrze: widzę
senne miasteczka wyłaniające się raptem i –
i znikające tak szybko jakby nie całkiem
istniały (s. 29).

Podmiot liryczny odbywa więc kolejną podróż: z „obcego” staje się pełnym uczestnikiem świata. Obserwuje go jak dziecko, które jest „na progu/ tajemnicy/ otwartej” (s. 32) i chce pojąć to, co go otacza. Tutaj metafora podróży oznacza dążenie do stania się świadomym człowiekiem, osobą o stabilnej tożsamości. Bóg jest przywoływany bezpośrednio. Radość z istnienia i wrastania w życie podszycia jest jednak niepokojem: „(...) tak się złożyło, że jestem/ szczęśliwy, dziękować Bogu, dziękować/ komukolwiek, dziękować każdym oddechem/ wydartym rozpaczy/ wciąż wydzieranym/ ogromnej lodowatej pustce, w której/ wiatr tylko/ żyje” (s. 35). W wierszu rozrachunkowym *Znaki* czytamy: „(...) Tyle/ pożądań, lęku, snów, trudu, bólu, nadziei, rozpaczy – nigdy/ nie wysłowionych” (s. 38). Podmiot liryczny zmagają się z niemożliwością wysłowienia. Marzenie senne jest istotnym, mocno przeżywanym ludzkim doświadczeniem, które ma wpływ na świat jawy, wręcz nie ma pomiędzy nim a „bólem”, „trudem” czy „nadzieją” żadnych granic. Sen wymieniający jest razem z nimi jednym tchem. W utworze tym poeta podkreśla intensywność pragnienia i, paradoksalnie, pokory wobec tego, co przynosi los.

Oprócz Hypnosa pojawia się u Maja także Tanatos; ich braterstwo jest w jego wierszach widoczne, choć refleksje na temat śmierci są u poety niezwykle subtelne jak w przywołanym przez Dariusza Tomasza Lebiodę utworze *** (*Ważka przygwożdżona do ścieżki*) (s. 44). W dalszych utworach Maj coraz bardziej zagłębia się w swoją pamięć autobiograficzną¹¹:

Dziś, z niesamowitą wyrazistością: okrągła, gruba, z mosiężnymi guzami, wygładzona przez wiele rąk, poręcz wypastowanych schodów w szkole na Drewnowskiej: teraz, we śnie, dotykam jej pełniej i realniej niż wtedy, gdy, biegnąc, przesuwałem po niej ręką: bezmyślnie, nieświadomie, zajęty czymś innym, bardzo ważnym. Nie pamiętam, czym (...) (s. 49).

W tym wierszu znajduje się również sformułowanie: „Nawet śniąc nie wybieram, nagle jestem/ wybrany i ożywiam. To, co jedynie istotne”. Mowa więc o przywoływaniu z pamięci tego, co wydaje się najważniejsze w procesie kształtowania własnej osobowości. Według Maja poezja powinna sytuować się blisko rzeczywistości i zmian, które zachodzą w człowieku. Funkcja archiwizacyjna pamięci¹² jest

¹¹ Tomasz Maruszewski definiuje pamięć autobiograficzną jako pamięć deklaratywną odnoszącą się do własnej przeszłości. Oznacza to, że zawarte w niej wspomnienia są zapisywane w postaci konkretnych lub abstrakcyjnych informacji angażujących język. Pamięć autobiograficzna jest silnie związana z emocjami, treści w niej zawarte wpływają na kształtowanie się poczucia tożsamości i samooceny jednostki. Zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 31–38.

¹² Wyróżnia się trzy podstawowe funkcje pamięci: kodowanie (rejestrowanie), magazynowanie i odtwarzanie. Ze względu na czas przechowywania informacji w magazynie

możliwa dzięki ugruntowywaniu się wspomnień w snach, chociaż poeta ma świadomość, że istnieje ryzyko życia samą pamięcią, będącą trudną do kontrolowania: „(...) Opisać:/ wieczór, drogę, chmury wron i pociąg, wszystko,/ co było. Reszta nie istnieje. To/ tylko pamięć. Tylko moja/ pamięć, ja, nie do opisanía” (s. 50). Człowiek jest więc sobą, dopóki pamięta. Przy czym wspomnienia, wręcz zmysłowo odczuwane, mogą być przywoływane za pomocą bodźca na kształt proustowskiej magdalenki¹³: „Potem wystarczy/ tylko kilka kropel na policzkach,/ abys ją miał przy sobie” (s. 52). Z drugiej strony pamięć według Maja stanowi byt istniejący poza ludźmi. W wierszu *** (*To zdarza się zawsze, kiedy widzę nad sobą*) poeta przywołuje uczucie, jakiego doznaje się pod wpływem widoku przelatującego samolotu (s. 51). Maj stosuje tu poetycką technikę przybliżania, która w przemyśle filmowym jest możliwa dzięki kamerze. Bohater liryczny pod wpływem filmów katastroficznych boi się widoku latającej maszyny z wieloma osobami w środku. Po uspokojeniu się konstatuje:

(...) Gdy potem,
już spokojny, myślę o zdumiewającej wędrowce,
jaką odbyła moja pamięć, gdyśmy się jeszcze nie znali –
słyszę nagle paniczny stukot mojego serca:
starszy niż serce,
niż ja sam,
niż pamięć.

Skąd owa wieczność „stukotu serca” pochodzi? Być może z ciągłości życia jako takiego lub z trwałości uczucia miłości, ponieważ w utworze pojawia się adresat liryczny, ale nieokreślony: „gdyśmy się jeszcze nie znali”. Zresztą, bicie serca pojawia się u Maja także w kolejnych utworach. Odmierza ono czas jak zegar. *Tempus* jest motywem przywoływanym często przez tego poetę, szczególnie wrażliwego na przemijanie. Ryszard Kazimierz Przybylski dowodzi, że refleksje nad zagadką bytu nie zawsze stawiane są w wierszach wprost, ale wynikają z opisanych obserwacji. Określa więc Maja jako poetę metafizycznego¹⁴, zaznaczając: „Metafizyka nie jest uniwersalnym kluczem zdolnym rozwiązać wszelkie tajemnice. Pozostaje nieustannym, wciąż od nowa formułowanym, pytaniem. Poszukiwaniem. Jest taka, z pewnością, w poezji Maja”.

Elegia razem z pieśnią, sonetem czy epigramatem, to jeden z ulubionych gatunków poetów metafizycznych. To forma liryki bezpośredniej, spokrewniona z trenem, która wywodzi się z antyku. Jest kojarzona z tematyką poważną, na ogół żałobną, choć nie musi jej podejmować, ponieważ elegie dzieli się ze względu na

pamięciowym pamięć dzieli się na ultrakrótką, krótkotrwałą i trwałą. Zob. T. Maruszewski, *Psychologia poznania. Umysł i świat*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2011, s. 135–162.

¹³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 56–59. Jest to fragment opisujący reminiscencję wywołaną smakiem magdalenki zamoczonej w herbacie.

¹⁴ R.K. Przybylski, *Poeta w krajobrazie metafizycznym. O poezji Bronisława Maja*, „W drodze” 1984, nr 1, s. 88–95.

tematykę również na: patriotyczne, miłosne, refleksyjne czy żartobliwe. Gatunek ten charakteryzuje specyficzna tonacja: tkliwość, rzewność, czułość, łagodność, subtelność oraz nastrój smutku, żalu, tęsknoty i nostalgii, prostota stylu i oszczędność środków artystycznych¹⁵. Zdaje się, że Bronisław Maj wykorzystuje w swojej twórczości tradycję elegii, ale raczej można mówić w jego przypadku o tonie elegijnym i metaforycznym rozumieniu tego gatunku poetyckiego, a nie o elegiach *sensu stricto*. Zresztą już „w poezji dwudziestowiecznej termin «elegia» zaczął określać nie utwory o pewnej strukturze gatunkowej, lecz o pewnym tonie emocjonalnym, spokojne medytacje (np. elegie Iwaszkiewicza)” jak piszą autorzy *Zarysu teorii literatury*¹⁶. Natomiast Anna Legeżyńska definiuje elegijność jako „aurę emocjonalną wiersza, która buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu”¹⁷. Badaczka zauważa przy tym, że stale poszerza się elegijność o refleksje filozoficzne i metafizyczne. Niekoniecznie muszą one prowadzić do wniosków pesymistycznych: „Elegijny gest pożegnania staje się bowiem nauką akceptacji życia wraz z nieodłącznym od tego życia cierpieniem”¹⁸. Ta kategoria estetyczna wcale nie musi objawiać się w stylu wysokim, którego Maj nie stosuje. W jego przypadku można mówić raczej o powadze w pisaniu o sprawach poważnych, ostatecznych. Poecie towarzyszy stan szczególnego poruszenia umysłu wynikający ze świadomości jednorazowości egzystencji, chęci dotarcia do jej sensu, co widać w poniższym wierszu. Najważniejsze jest to, co bliskie, odczuwalne, proste, tak zwyczajne i powszechne, że często niezauważalne. Codziennosc ma w sobie prawdopodobną wzniosłość.

Elegijny charakter wierszy Maja nie przypomina *Elegii uśpienia* Józefa Czechowicza¹⁹. Sen to dla Maja nie kraina Arkadii i zapomnienia, chwilowe ukojenie czy swobodna, niczym nieograniczona, praca wyobraźni. Marzenie senne przenika się tu z realizmem i pomaga przejść z afirmacyjnej elegijności łączącej rozproszenie z pełnią ku poczuciu pustki, które można dostrzec w utworach poety nawiązujących do tradycji trenu. Znajdują się one w części *Album rodzinny*.

Album rodzinny

Sześć wierszy z tej serii zostało opatrzonych dedykacjami zawierającymi inicjały zmarłej osoby i przybliżoną datę jej śmierci, na przykład: „K. F., Środa Popielcowa 1990” przed utworem *Nad wodą* (s. 68). Wiersz ten został poświęcony pamięci Kornela Filipowicza, który zmarł w okresie Wielkiego Postu 28 lutego 1990 roku w Krakowie. Powtarzany w nim czasownik „jest” kontrastuje z faktem, że bohaterka

¹⁵ M. Semczuk, *Elegia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 269–270.

¹⁶ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, s. 314.

¹⁷ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1999, s. 17. Badaczka analizuje elegijność w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka.

¹⁸ Tamże, s. 35.

¹⁹ J. Czechowicz, *Elegia uśpienia*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. 64–65.

wiersza nie ma już wśród żywych i dlatego „śmierć/ patrzy w wodę”. Maj zawsze posługuje się wierszem nieregularnym, najczęściej z interpunkcją, i korzysta z przerytwni. Dzięki temu środkowi stylistycznemu w *Nad wodą* poeta nadbudowuje znaczenia: „na wodzie, wszystko ginie: wszystko, niepowstrzymane/ wraca: ruch, bieg, czas, pamięć ból”. Ponadto, ma on upodobanie do dwukropków i myślników, które pomagają dopowiadać i otwierają na szczegóły. W tym utworze pokazują one moc wiru wodnego jako metafory śmierci i przemijania, stanowiąc odwołanie do Heraklitejskiego *panta rhei*. Maj ma niezwykłą zdolność komponowania poetyckich obrazów. Widzimy w znieruchomiałej wodzie „siwego mężczyznę, wciąż pięknego, z wędką w dłoniach”, który spokojnie wpatruje się w spławik. Nagle bohater wiersza łowi rybę i porządek zostaje zaburzony, zaczyna się walka życia ze śmiercią. Ten obraz można rozumieć na kilku poziomach: jako poetycką czynność przypominania i utrwalania zmarłego, jako harmonię w funkcjonowaniu przyrody, której śmiertelny człowiek jest częścią oraz jako przedstawienie tego, w jaki sposób pamiętamy, czyli obrazowo. Za pomocą obrazów poetyckich Maj próbuje przepracować śmierć osób, które były dla autora ważne. Dzięki nim poeta oswaja się także z koniecznością dokonania własnego „gestu pożegnania”. Anna Legeżyńska pisze: „Ostatecznym celem rachunków elegijnych jest przygotowanie się do spotkania ze śmiercią”²⁰.

Bronisław Maj nazywa swój wybór wierszy *Elegie, treny, sny*, choć podobnie jak w przypadku elegii, nie trzyma się klasycystycznie rozumianej definicji gatunku. Nie ma u niego pięciu części kompozycyjnych: *exordium* – wyjawienia przyczyny bólu, *laudatio*, czyli pochwały osoby zmarłej i wyszczególnienia jej zasług, *comploratio*, czyli płaczu, *consolatio* – próby pocieszenia – oraz *exhortatio*, a więc moralnego pouczenia, choć wymienione elementy pojawiają się z różną intensywnością. Są one bowiem charakterystyczne dla wszelkiego pisania o śmierci. Maj odnosi się do własnych przeżyć, ale porusza również uniwersalny wymiar umierania: „Wreszcie kończy się drewno, dogorywanie/ płomieni. A mówi się także: dogorywa/ człowiek” (s. 63). W tej części wyboru, w rytmie wersów spokojnych, choć zanurzonych w poczuciu bezradności, poeta operuje ciszą, ukazuje śmierć jako zdarzenie oniryczne „słowem malowane”, prowadzące do pustki będącej doświadczeniem wszystkich ludzi, którzy kiedykolwiek kogoś kochali: „Jeszcze nikt nie wierzy/ w to, co się właśnie staje, już/ się stało, niepostrzeżenie, ale wciąż/ ta cisza” (s. 67).

Zagłada Świętego Miasta

Andrzej Kaliszewski pisał kiedyś o poezji młodego Maja:

Mistrzami tej liryki są Rilke, Mastres a zwłaszcza Jastrun – badacz metafizyki chwil i przemijania. Jastrun a także Miłosz jest bliski Majowi, jeśli idzie o samo ukształtowanie wiersza na poziomie zdania: regularna, ładna fraza, logiczne ciągi zdaniowe, tok wypowiedzi powszedni, ale i dostojny, pełen niepretensjonalnej powagi, nie ulegający pokusom elipsy. To poezja, którą się czyta i czuje, a nie rozszyfrowuje bez końca – jej głębia jest głębią sensu, nie: zapisu²¹.

²⁰ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*, s. 32.

²¹ A. Kaliszewski, *Przełamać ciszę*, „Pismo” 1983, nr 4, s. 115. Maj nie ukrywa także swoich młodzieńczych inspiracji Julianem Przybosiem, Julianem Tuwimem, Leopoldem Staffem, Stanisławem Grochowiakiem, Tadeuszem Różewiczem, Andrzejem Bursą i Rafałem Wojacz-

Należy też dodać, że wczesny i późniejszy Maj nawiązuje w swojej twórczości do Peiperowskiego układu rozkwitania: „Kluczową rolę spełnia w utworze ostatni wers. Poprzednie dystychy wiersza są przygotowaniem do napisania tego ostatniego zdania, swoistym namysłem”²². Występuje u niego motyw miasta, pociągu oraz charakterystyczna dla Nowej Fali metafora oddechu, tchnienia. To istotne symbole oniryczne, analizowane w sennikach. Kunsztowność w prostocie wyrazu pozwala Majowi marzenie senne uczynić kanwą swojej postawy etycznej i religijnej. Słowo poetyckie przestaje być dla niego celem nadrzędnym, a estetyka wiersza nie jest najważniejsza. Bardziej liczy się precyzja wysłowienia niż ornamentyka²³. Sen nie służy uatrakcyjnieniu poetyckiej formy, ale ma wymiar epistemologiczny. Zbliża się więc Maj do romantycznego rozumienia snu jako siły wyzwalającej zdolność głębszego postrzegania świata, do przekonania, że nie wszystko da się poznać intelektualnie. Odróżnia go jednak od romantyków postawa pokory. Choć Maja charakteryzuje dziecięcy wręcz zachwyt nad światem, bywa, że pojawiają się u niego przemyślenia pesymistyczne. Przy czym droga ku światłu ciągle pozostaje otwarta. Tak jest w części *Zagłada Świętego Miasta* omawianego wyboru, przesiąkniętej atmosferą coraz większego zmęczenia.

Jest ono spowodowane nijakością współczesności, skażeniem kłamstwem, bylejakością miasta. Ścisłe: Krakowa, który symbolizuje cały kraj, jak w wierszu o incipicie *** (*To miasto umarło. Niebieskie tramwaje jęczą*). Przy czym poeta jest świadomy etyczności poezji.

To miasto umarło. Niebieskie tramwaje jęczą
na zakrętach, nerwowo szary tłum nie mieści się
na ulicach, z neonów spływa kolorowe światło, są głosy,
kurz i dym spalin. To miasto umarło, od kiedy zrozumiałeś,
jak łatwo może umrzeć. (...)

(...) Z każdym żegnać się tak, jak na zawsze,
to znaczy być dobrym, wybaczać. Nie odkładać na jutro,
nie tłumić słów ważnych i wielkich, może nie być
czasu, nie być przestrzeni Nie będzie już
innej miłości. To miasto jest
wszędzie (s. 89).

Sformułowanie „To miasto jest wszędzie” przywodzi na myśl zapowiedź katastrofy. Jednakże owa totalność miasta w ostatnim wierszu tej części zyskuje wymowę optymistyczną: „wyznaczając porządek, sens i kierunki stron/ świata – rozchodziły się: na zachód/ Szewska, na północ Floriańska,/ na wschód Mikołajska,/ na południe Grodzka” (s. 92). Maj swoje chwilowe rozczarowanie wyraża, na co zwraca uwagę Rafał Grupiński, poprzez związki wyrazowe takie

kiem, o czym mówi w rozmowie z Jackiem Podsiadłą. Zob. *Dopowiedzenia: Bronisław Maj*, <http://stronypoezji.pl/dopowiedzenia/bronislaw-maj/> [dostęp: 29.03.2016].

²² J. Sikora, *Sprawy ostateczne w młodej poezji polskiej*, „Studia Teologiczne” 1991, nr 9, s. 331.

²³ Tamże, s. 335.

jak „pusta epoka”, „epoka przejściowa”²⁴. Podmiot liryczny w pewnym momencie mówi nawet: „Ktoś inny, kiedyś, może mój syn, jego/ czystość – zachwyty i myśli, kiedyś: poniżająca nadzieja/ ludzi tej epoki”. Utożsamia się więc, solidaryzuje z innymi ludźmi żyjącymi w tym samym czasie. Słowo „epoka” brzmi obco, wrogo, pochodzi jakby z innego rejestru, jest sztuczne, patetyczne i pozbawione prawdziwego znaczenia. Lęk przed nowomową widać chociażby w wierszu *** (*Kto da świadectwo tym czasom?*), jednym z nielicznych o tak wyraźnym nacechowaniu politycznym: „mówię «sprawiedliwość», a myślę o mrocznym szczęściu zemsty,/ mówię «godność», a pragnę narzucenia swej woli,/ mówię «troska», a myślę «my» i «oni»,/ i – «co ze mną zrobili»” (s. 80). Bohater liryczny tej części oddycha „wspólnym powietrzem”, ale dusząc się.

Zmęczenie

Bronisław Maj jest poetą miejskim i miasto jest dla niego przestrzenią oniryczną. Nie unika jednak odniesień do świata przyrody. Sen jest bowiem podporządkowany naturze, jej rytmowi, oraz tkwi w fizjologii człowieka.

Osiedle: beton, ślepe góry
 bloków – zatopione w nocy. Śpią
 cisi, ciemni, mali – wydziedziczeni królowie
 ziemi, śpią: wydziedziczeni teraz nawet z imion,
 losów, pamięci. Bezpańskie ciała
 i oddechy, krew, pot i łzy; ociemniałe
 potomstwo światłości, zbuntowane, rzucone
 na wznak, bezbronni: śpią, budzą się
 demony, sfora snów, głodna
 nicłość: jasnowidzące, niewidzialne, nienasycone
 ćmy – zlatują się
 do ciemności (s. 102).

Przytoczony powyżej wiersz pt. „*Po huku, po szumie, po trudzie*” jest nawiązaniem do jednego z *Liryków lozańskich* Adama Mickiewicza *** (*Gęby za lud krzyczącą*)²⁵, z którego frazę Maj zaczerpnął jako tytuł swojego utworu. Utwór Mickiewicza mówi o zaniku pamięci społecznej o ważnych wydarzeniach, o przemijaniu jednostek „za lud krzyczących”, „lud bawiących” i za „lud walczących”, w tym o zapomnieniu imion faktycznych bohaterów. Wynika to z procesualności dziejów i ciągłych powrotów do spokojnych, pracowitych czasów, kiedy to biorą dziedzictwo „cisi, ciemni, mali ludzie”, czyli „lud”, a więc nie rewolucjoniści i intelektualści, ale osoby przeciętne, niewyróżniające się, przyjmujące postawę konformistyczną. W tej pięciowersowej miniaturze polskiego romantyka panuje atmosfera pogodzenia się z przewidywalnym biegiem historii, ale i atmosfera grozy: „Ręce za lud walczące sam lud poobcina”. Maj zaś „cichych, ciemnych i małych” nazywa „wydziedziczonymi królami ziemi”. Śpią oni w blokowiskach, najprawdopodobniej po dniu wypełnionym

²⁴ R. Grupiński, *Poniżająca nadzieja tej epoki*, „W Drodze” 1987, nr 10/11, s. 168.

²⁵ A. Mickiewicz, *** (*Gęby za lud krzyczącą*), [w:] tegoż, *Wiersze i powieści poetyckie*, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 367.

ciężką pracą, są pozbawieni integralnej tożsamości. Nie odpoczywają nawet w nocy, ponieważ wtedy dopadają ich „demony, sfera snów, głodna nicość”. Maj nawiązuje do znanej ryciny Francisca Goi *Gdy rozum śpi, budzą się demony*²⁶, wykonanej między 1797 a 1798 rokiem, która obrazuje lęk przed nieprzewidywalnością snu.

Tymczasem nowoczesny racjonalizm rodzi się ze spotkania ze snem: Kartezjusz stworzył swój system filozoficzny pod wpływem marzeń sennych. Filozof Zbigniew Mikołajko wyjaśnia oświeceniową niechęć do snu w ten sposób: „(...) sen podpowiada rozumowi i może dlatego rozum, nie chcąc mu nic zawdzięczać, odtrąca go i lekceważy. Nie chce się przyznać, że czerpie ze snu”²⁷. Jednocześnie sen pośrednio okazuje się dowodem na pracę myśli; między innymi z niego Kartezjusz wyprowadza swój racjonalizm: „Jeśli wątpię, jeśli błędzę, jeśli śnię nawet, to zawsze w tej sytuacji myślę. A jeśli myśl istnieje, to musi być również ktoś, kto myśli”²⁸. Maj zaś z empatią, ale i lekką ironią, zwraca uwagę na bezbronność śpiących, ich swoistą „bezpieczeństwo” w trakcie snu, ponieważ są „ociemniałym potomstwem światłości”. Królują w czasie dnia, a w nocy muszą poddać się niekontrolowanej i zachłannej mocy snu. Zbliży się w tym utworze Maj do myślenia o marzeniu sennym Ericha Fromma, który uważał, że we śnie możemy być inni, niż w rzeczywistości²⁹. Podmiot liryczny utworu mówi bowiem o śpiących: „wydziedziczeni nawet z imion, / losów, pamięci”. Przygląda się im z zewnątrz, wychodząc od miejsca, w którym śpią: bloków. Maj podkreśla, że sen jest sferą indywidualną, choć groźną, ponieważ dużą rolę odgrywa w niej wyobraźnia uwalniająca także ciemną stronę ludzkiej osobowości. Być może pobrzmiewa też w tym wierszu znane chociażby z tomu Stanisława Barańczaka *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*³⁰ przekonanie, że miasto jest przestrzenią deindywidualizacji jednostki. Sen byłby więc powrotem do siebie. Przekształcenie związku frazeologicznego: „ćmy – zlatują się / do ciemności” zamiast „lecieć jak ćma do światła” (pędzić gdzieś na oślep, bez zastanowienia, nieostrożnie) może być nawiązaniem do upiorów z ryciny Goi przypominających sowy i nietoperze. Dlatego też pojawia się u Maja przenośnia „sfera snów” nadająca marzeniom sennym cechy zwierzęce, złowrogie.

Sen, jak już wspomniałam, przez Maja sytuowany obok elegii i trenu, stanowi jakby trzeci etap wiary, co widać w utworze *Dobranoc* (s. 105). Na początku podmiot liryczny opisuje proces zasypiania.

Powolne zapadanie w sen: bez bólu,
łagodnie odłączają się ode mnie, odpływają
tak daleko, że przestają już cokolwiek
znaczyć: stół, fotografie za szkłem – twarze
umarłych i żywych, ściany mojego pokoju, ulice

²⁶ Inne tłumaczenie tytułu: *Kiedy rozum śpi, budzą się upiory*.

²⁷ Z. Mikołajko, D. Kowalska, *Rozmowa 1. W objęciach snu*, [w:] tychże, *Jak błędzić skutecznie. Prof. Zbigniew Mikołajko w rozmowie z Dorotą Kowalską*, Iskry, Warszawa 2013, s. 11.

²⁸ Tamże.

²⁹ E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 53.

³⁰ S. Barańczak, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Wydawnictwo Kos, Kraków 1980.

świętego miasta otrutego dymami i kłamstwem,
 prawda, pamięć i strach, ciało i krew, Jego
 przebity bok, słowa mojego
 języka. (...)

Później swoje refleksje i rezultat tego procesu.

(...) Coraz dalej: już nikt nie może
 mnie dotknąć, zranić, ocalić. Nikt,
 nigdy, nikomu. Unoś mnie, wodo
 wielka, z tej ciemności i pustki
 w pustkę i ciemność.

Pojawiają się znowu charakterystyczne dla Maja wyliczenia. Dowodzą one kruchości pozornie tylko niepodzielnego świata. Rzeczywistość ma bowiem dla Maja strukturę ziarnistą³¹. Podmiot liryczny tego wiersza jest złączony z Jezusem Chrystusem i jego cierpieniem na krzyżu. Podaje rekwizyty ze swojego świata, którymi są zarówno przedmioty, jak i zapamiętane osoby, przestrzenie, wartości, uczucia i język. Stają się one coraz mniej rzeczywiste, niepodatne na fizyczność. Fragmentaryczność świata zmierza ku pustce i ciemności, które niekoniecznie muszą być rozumiane negatywnie. Mogą oznaczać „istnienie inaczej”. Poza tym, jak pisze Małgorzata Cieliczko:

Zetknięcie z chwytem pustki w dziele sztuki może wywołać u odbiorcy przynajmniej dwie reakcje: 1) biernej kontestacji braku, najczęściej łączącej pustkę z nicością, tragizmem istnienia i innymi pejoratywnymi konotacjami lub 2) aktywnego dostrzeżenia braku (tj. pustki w indywidualnym fakcie istnienia!), które otwiera na nowe sensory, zachęcając do budowania twórczych interpretacji³².

Pustka w tym utworze staje się synonimem wieczności i nieśmiertelności, ma ona charakter aktywny. Warto też zastanowić się nad tym, dlaczego wiersz nosi tytuł *Dobranoc*. Poeta może sugerować przez niego wiarę w przebudzenie, w to, że sen pełni funkcję ocalającą tak jak w przypadku religii chrześcijańskiej, której fundament stanowi wiara w zmartwychwstanie. Wiersz *Dobranoc* jest kolejnym dowodem na to, że marzenie sennie pełni dla Maja funkcję poznawczą. W tym przypadku prowadzi ona do pełnego poznania religijnego i do metafizycznego uniesienia. Natomiast sen w warstwie ukształtowania poetyckiego to szukanie najlepszego sposobu wyrazu, dlatego że klasycystyczne wzorce elegii i trenu nie do końca przystają do otwartego i cały czas dziejącego się słowa poetyckiego Maja. Poeta swobodnie korzysta z nich, aby dojść do snu, który zawiera w sobie i ton elegijny, i ton trenu. Twórczość Bronisława Maja to „poezja poszukująca – przy stałej hierarchii aksjologicznej – coraz doskonalszego sposobu wypowiedzi”³³. Tymczasem sen unie możliwia skończoność i ostateczne zamknięcie wypowiedzi.

³¹ Zob. S. Sterna-Wachowiak, „Każdym Oddechem wydartym rozpaczy”, [w:] tegoż, *Głowa Orfeusza. Eseje i szkice*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 176–177.

³² M. Cieliczko, *Pustka*, „Forum Poetyki” 2015, s. 104, http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2015/07/Malgorzata_Cieliczko_Pustka_lato_2015.pdf [dostęp: 29.03.2016].

³³ K. Lisowski, *Gdzie jest światło?*, „Nowe Książki” 1995, nr 2, s. 45.

Choć trudno byłoby nazwać Maja przedstawicielem liryki religijnej³⁴, jego poezja ma pewne cechy tego typu twórczości. Podmiot liryczny jego wierszy często zwraca się do Boga – pośrednio lub bezpośrednio. Wiele utworów jest wyrazem ufności w Jego obecność. Maj nie porusza jednak tematu obrzędowości religijnej, nie deklaruje swoich przekonań religijnych, nie ma u niego wyraźnej czci Boga, a jedynie sugestie co do wagi duchowości w życiu człowieka. Nie stosuje również gatunków typowych dla twórczości religijnej takich jak: pieśń, litania czy psalm. Jednakże w jego poezji jest chęć dotarcia do prawdy, dojścia do granicy, gdzie „realizuje się nasze nieustające pragnienie znalezienia się «w świetle» i gdzie czeka nas doznanie mistyczne – dostrzeżenie innego, wyższego porządku w «świętym piśmie świata»”³⁵. Światło jest jednym z synonimów Boga chrześcijańskiego³⁶, ale ma także inne znaczenia. Motyw ten może oznaczać na przykład moralność, radość duchową, natchnienie, ewolucję czy epifanię. Światło stało się niezwykle istotne dla Maja i dlatego pojawia się w tytule jego tomiku z 1994 roku oraz w nazwie serii wierszy w omawianym przeze mnie wyborze *Elegie, treny, sny*. Jest też blisko związane z czynnością budzenia się, co pokazał poeta w utworze *Spojrzenie*: „Świt: otwieram oczy – otwieram/ się: znów szczęśliwie wróciłem i od nowa/ podejmuję świat, światło” (s. 114). Światło stanowi potwierdzenie istnienia w świecie, siłą oślepiającą, ale i otwierającą na możliwość nowych doznań, poznanie dokładnych szczegółów. Na końcu tego utworu podmiot liryczny mówi: „Widzę światło i światło zewsząd/ patrzy na mnie: jestem./ W świetle”. Budzenie się jest więc wchodzeniem w jasność, jednoczesnym otwarciem siebie i świata. Sen znika z pierwszego planu, ale ciągle tkwi w podświadomości jako alternatywny, silnie wewnętrzny sposób patrzenia.

Światło

W części *Światło* marzenie senne skojarzone zostało ze spadaniem śniegu w wierszu *Sen, śnieg*. Zima to przecież ta pora roku, kiedy przyroda usypia, a Bronisław Maj, jak notuje Andrzej Zawada, ma „zdolność widzenia przyrody jako rzeczywistości najbliższej człowiekowi, zdolność do odczuwania obecności i rytmu natury, zdolność do zachwyty i lęku, a w końcu zdolność do uczuć metafizycznych”³⁷.

Sen, śnieg: miękkie i ciepłe wirują
czarne płatki popiołu, spadają wolno,
w ciszy. Okrywają, troskliwe i czule, ziemię,
domy i drzewa, śpijcie. Śpijcie w spokoju,

³⁴ Zob. A. Kulawik, *Liryka religijna*, [w:] tegoż, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków 1997, s. 299–301.

³⁵ K. Lisowski, *Gdzie jest światło?*, „Nowe Książki” 1995, nr 2, s. 45.

³⁶ „Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne. Albowiem Bóg nie posłał swego Syna na świat po to, aby świat potępił, ale po to, by świat został przez Niego zbawiony. (...) A sąd polega na tym, że światło przyszło na świat, lecz ludzie bardziej umiłowali ciemność aniżeli światło: bo złe były ich uczynki” (J 3, 16–19). Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, Wydawnictwo Pallottinum–Wydawnictwo Świętego Krzyża, Poznań–Opole 2005, s. 1419.

³⁷ A. Zawada, „*Nic poza narodzinami i śmiercią*”, „*Twórczość*” 1985, nr 1, s. 120.

bezpiecznie: miasta, domy, ogrody,
 oczy, usta, bezpiecznie: nic złego
 nie może się stać, wszystko
 już się stało (s. 117).

Dzięki zastosowaniu synestezji (połączeniu doznań dostępnych za pośrednictwem zmysłu wzroku, słuchu i dotyku) poeta osiągnął efekt uciszania i kształtowania poetyckiego krajobrazu, wprowadził też delikatnie tonację katastroficzną. W pierwszej części mamy do czynienia z plastycznym opisem, w drugiej z apostrofą do „miast, domów, ogrodów, oczu i ust”. Powtórzenie przysłówka „bezpiecznie” wskazuje na czule wyrażone życzenie podmiotu, by chwila, którą przeżywa, nie została niczym zakłócona, a na poziomie szerszym: by w świecie panował ład. Poeta rysuje jakby linię horyzontu, którą pionowo przecinają płatki śniegu „miękkie i ciepłe”. Przemijają one w tej samej chwili, w jakiej się pojawiają, i dlatego są „czarnymi płatkami popiołu”. Ciekawie Maj w tym utworze posługuje się oksymoronem: śnieg jest ciepły i czarny. Dzięki temu nie tworzy on typowego zimowego krajobrazu przedstawiającego świat zanurzony w bieli mającej w kulturze europejskiej pozytywne konotacje, ale konstruuje rzeczywistość unicestwiająca się w czasie jej powstawania, zapadającą w czerń, w otchłań. Przypomina to zapadanie człowieka w sen: powieki powoli się zamykają. Pojawiające się na końcu utworu pocieszenie: „nic złego/ nie może się stać, wszystko/ już się stało” zostało skonstruowane na zasadzie opozycji: nic – wszystko, przy czym obydwie słowa są semantycznie niesprecyzowane, nieokreślone lub odwrotnie: zawierają w sobie nieskończoną liczbę znaczeń. Idealnie pasują one do budowanego przez poetę sennego nastroju. Maj, analizując oniryczną poezję Tadeusza Gajcego, zauważył: „Oniryczny świat poetycki jest – pomimo wielkości i różnorodności swoich form – dziwnie jednolity, spójny. Spoiwem przenikającym go, przetwarzającym w jednorodną substancję liryczną, jest jego nastrój”³⁸. I sam senną nastrojowość w swoich wierszach wprowadza. Dzięki niej można ten utwór odczytywać jako epifanię nad ucłowieczonym miejskim krajobrazem, i jako wiarę w harmonię świata. Jednakże rzeczywistość jest krucha, trzeba nad nią czuwać, i stąd powtórzenie słowa „bezpiecznie”.

Nastrój to „niezdefiniowana dotąd na gruncie poetologicznym jakość estetyczna wyłaniająca się w procesie odbioru tekstu kultury, stanowiąca wypadkową budującą ten proces czynników obiektywnych i subiektywnych”³⁹ – powiada Gerard Ronge na łamach „Forum Poetyki”. Próbując ją opisać, młody badacz odnosi się do teorii Hansa Ulricha Gumbertcha, który powołuje się na Toni Morrison. Opisała ona nastrój metaforą „bycia dotkniętym jakby od środka”. Ronge, podążając za nią, buduje definicję nastroju jako:

kategorii opisującej pewien nieuchwytny, towarzyszący zarówno lekturze profesjonalnej, jak i nieprofesjonalnej, moment w relacji czytelnika z tekstem, który objawia się

³⁸ B. Maj, *Dotknięty ogniem. Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 150.

³⁹ G. Ronge, *Nastrój*, „Forum Poetyki” 2016, s. 78, http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/GRonge_Nastroj_ForumPoetyki_zima2016.pdf [dostęp: 30.03.2016].

jako wrażenie bądź złudzenie «bycia wchłoniętym» przez świat przedstawiony w tym tekście⁴⁰.

Bez wątpienia Bronisław Maj jest poetą, który potrafi budować oniryczny nastrój, ale nie poprzez surrealistyczne i symboliczne wizje oraz pokazywanie świata fantastycznego, wyobrażonego. Postępuje wręcz przeciwnie – w jego poezji realna rzeczywistość ma potencjał oniryczny, a sen jest doświadczeniem pozwalającym jednostce otworzyć się na świat i innych ludzi. Słowo „sen” pojawia się w kilku jego tekstach w ramach jednego cyklu wierszy – czy to w podziale utworów na serie w poetyckim wyborze czy w pojedynczym tomiku. Ciekawe, że poeta powtarza swoje wiersze⁴¹. Za każdym razem jednak brzmią one inaczej. W odmiennym porządku i w sąsiedztwie innych utworów układają się w kolejną narrację. Odbywa się u Maja nieustanna praca pamięci. Wydaje się jednak, że wracanie do tych samych tekstów przede wszystkim umacnia kreację bohatera lirycznego wierszy Maja. Bohater ten żyje reminiscencją, rozpamiętywaniem przeszłości własnej i zbiorowej. Jeśli ma taką potrzebę, nie unika polityczności, ale nigdy nie mówi o niej dosłownie i bezpośrednio, lecz raczej zastanawiając się nad kwestiami moralnymi jak w poemacie *Chile*⁴²:

Przez lata, dzień po dniu, oddychając kłamstwem zagubiliśmy
rozróżnienie dobra i zła, i zabrano nam słowa, które utraciły
kontur, ciężar i moc osądzania; jak bywa czasem w dusznym
gęstym śnie (...)

Znaczenie poezji Maja jest szersze, uniwersalne. Twórczość krakowskiego poety nie wpisuje się w tak zwaną poezję zaangażowaną, rozumianą politycznie i doraźnie. „Duszny gęsty sen” to sytuacja funkcjonowania w systemie niedemokratycznym, chcącym zawładnąć całym życiem i myślami jednostki. W przypadku Maja chodzi o rzeczywistość PRL, ale opisywany przez niego proces zaburzenia hierarchii wartości odbywa się, lub odbywał w historii wielu społeczeństw. Sen jest tutaj metaforą świata „bez konturów”, który powstaje w wyniku totalitarnych działań władzy. Potrafi więc Maj korzystać z kulturowej wieloznaczności snu.

Poeta nie zapomina też o wymiarze prywatnym snu, o tym, że „wspólne spanie” tworzy relacje intymne, w tym miłosne:

Teraz jest noc w Krakowie, punkt pierwsza, dokładnie.
I może właśnie teraz ty – pewnie, spokojnie
Przez sen wyciągasz ramię i, zamiast mnie, nagle
Obejmujesz to zimne puste miejsce po mnie (s. 129).

Powyższy fragment to pierwsza strofa wiersza *Różnica czasu*. Osoba śpiąca chce z przyzwyczajenia objąć kogoś, kto powinien spać obok niej. Obejmuje jednak

⁴⁰ Tamże, s. 80.

⁴¹ Utwory debiutanckie po drobnej redakcji znalazły się ponownie w *Takiej wolności. Wiersze z lat 1971–1975* i w dwóch innych, późniejszych wyborach: w *Elegiach, trenach, snach* i w *Gołębiej, Krupniczej, Brackiej*.

⁴² M. Baj, *Chile* (fragment poematu), „W Drodze” 1984, nr 1, s. 86–87.

pustkę, ponieważ ukochany człowiek jest w tym czasie gdzieś indziej. Na dodatek w innej sferze czasowej i u niego jest dzień. Dopisek pod wierszem sugeruje, że chodzi o Iowa City w Stanach Zjednoczonych. Podmiot liryczny będący drugą, obudzoną już osobą, która w chwili opisywanej w wierszu przebywa daleko od kogoś bliskiego, zastanawia się: „Lecz ta nieobecność – czym różni/ Się od śmierci?”. Pustkę przeciwstawia się temu, co jest: „Tymczasem jednak – jest/ Noc, dokładnie piętnaście po pierwszej, w Krakowie,/ A tu – kwadrans po szóstej, dzień: jest, jest, jest, jest”. Utwór ten poeta umieścił również w wyborze *Gołębia, Krupnicza, Bracka* z wyraźną narracją krakowską. Kraków stanowi scenę biografii i doświadczenia zapisanego w wierszach, ale nieobojętną, jak Maj przyznaje:

Ale też Kraków – jako konkretne miejsce i jako pewien stan ducha – nigdy nie był dla tego doświadczenia sceną neutralną, obojętną. Przeciwnie: był, istniał na tyle intensywnie, że uczestniczył jakoś w tym doświadczeniu, przemieniał je i tworzył, nadawał mu kształt. Tak mocno, że niekiedy stawał się także bohaterem tej biografii, tego doświadczenia i tych wierszy⁴³.

Kraków zatem jest taką przestrzenią, nawet jeśli tymczasowo nieosiągalną, poprzez którą Maj definiuje swoją tożsamość jako człowieka i jako poeta. Taką, która pozwala mu stwierdzić: „nie do pojęcia/ więzi łączącego każdego/ z każdym, ze wszystkimi, ze wszystkim”⁴⁴. Warto też zauważyć, że w literaturze miasto jest istotną przestrzenią oniryczną. Z powodu mnogości bodźców docierających z niej do jednostki, ta może stać się na nie niewrażliwa, obojętna, „poruszać się jak we śnie”. Maj natomiast jest szczególnie wyczulony na wszystko, co go w Krakowie otacza, w tym na relacje międzyludzkie. Włącza miasto do zasobów własnej wyobraźni.

Można odnieść wrażenie, że podmiot liryczny i jednocześnie bohater jego wierszy pomimo swojego pozytywnego nastawienia wobec świata, jest kimś głęboko refleksyjnym, co może prowadzić do wewnętrznego smutku i poczucia poruszania się po nieznanej otchłani. Raz w sposób powolny i uważny notuje on swoje wrażenia i przemyślenia, raz czyni to szybko i na gorąco, jakby zapisywał tylko najważniejsze hasła, które mają wywoływać później złożone obrazy. Ma świadomość tego, że znajduje się w rzeczywistości i jednocześnie poza nią, że nie da się ona poznać do końca. Szuka właściwego punktu widzenia, by jak najwierniej oddać to, co jest ważne i piękne. Chce zrozumieć urodę świata, ale bywa przerażony jego niezrozumiałą naturą. Pomimo postawy cierpliwości i ufności pojawiają się u niego momenty dysonansu poznawczego, na przykład w utworze *Jak*. Konflikt wewnętrzny polega tu na zauważeniu, że trudno połączyć w jedną całość ziarnisty świat–chaos, że jest on zarówno bliski, jak i daleki na drodze poznawczej.

Jak daleko trzeba by odejść,
aby ten spazmatyczny, wrzaskliwy, dygoczący
chaos zobaczyć – z jak daleka –

⁴³ B. Maj, *Od autora*, [w:] tegoż, *Gołębia, Krupnicza, Bracka*, Śródmiejski Ośrodek Kultury, Kraków 2007, s. 5.

⁴⁴ B. Maj, *** (*Wieczorem za ścianą płacz dziecka*), [w:] tegoż, *Gołębia, Krupnicza, Bracka...*, s. 18.

jak spokojny, czysty, niewzruszony
 wzór. Jaki dystans wyprostuje wijące się
 linie, ustali kształty, obrysuje
 zgiełk. Jak daleko, wysoko, czy wystarczy
 umrzeć, czy jeszcze
 dalej (s. 107).

Wnioski

Wiersze Maja rodzą się z silnego pragnienia zrozumienia siebie i świata, w którym przyszło mu funkcjonować. Kreowany przez niego podmiot liryczny jest postacią rozdwojoną. Z jednej strony przeżywa chwile niesamowitego wzruszenia i radości, z drugiej prawdziwie cierpi i wątpi w sens życia, którego nieustannie szuka. Skromność i społeczna wrażliwość za sprawą talentu literackiego Bronisława Maja tworzą oryginalny i spójny projekt poetycki zanurzony w oniryzmie. Cechy te nie przystają na pozór do popularnego i stereotypowego modelu poety onirycznego jako twórcy żyjącego w świecie własnych wyobrażeń i lęków oraz mówiącego w sposób zrozumiały tylko dla siebie. Projekt Maja oparty jest na przenikaniu się pełni i pustki, na oddychaniu „wspólnym powietrzem”, na uczeniu się mówić o tym, co prawdziwie wartościowe, ale bez wielkich słów i patosu, a przede wszystkim na uświadomieniu sobie, że nie ma podziału na jawę i sen. To jednostka stawia bowiem granicę pomiędzy tym, co uznaje za doświadczalną prawdę, a co za życie wtórne, pozostające zawsze w relacji do tak zwanej rzeczywistości. Maj mówi: jest jeden niepodzielny świat, choć składający się z wielu drobin, które trzeba obserwować i spajać ze sobą. To my je trzymamy, jednocześnie trzymając siebie. Za sen, za słowo.

Bronisław Maj – oneiric poet?

Abstract

The article is an attempt to the characteristic of poetry written by Bronisław Maj, with the release of her dreamlike dimension. Dream in poems of this contemporary Krakow poet acts as cognitive function. It is also associated with figures of fatigue and breathing, characteristic for the creators of New Wave. In addition, on May's onirism affects a free use of the literary tradition of genres such as an epiphany, an elegy and a threnody. The authoress of the article interprets and analyzes the poems from a selection of poems titled *Elegies, threnodies, dreams* (2003), keeping its compositional order. She comes to the conclusion that the onirism in the works of Bronisław Maj results from the deep, metaphysical relations to the reality, it hasn't got the nature of the vision.

Key words: Bronisław Maj, the newest poetry, a dream, an elegy, a threnody, an epiphany, an onirism

Jolanta Nawrot – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej UAM. W 2016 roku obroniła pracę magisterską pt. *Sen w twórczości Bronisława Maja, Magdaleny Bielskiej i Krzysztofa Śiwczyka*. Zainteresowania naukowe: poezja polska XX i XXI wieku, pisarstwo Włodzimierza Odojewskiego, życie literackie, kreatywna edukacja dzieci i młodzieży szkolnej.

Krzysztof Witczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Karpowiczów dwóch – o dialogu prozy Ignacego Karpowicza i poezji Tymoteusza Karpowicza*Jeżeli spod słowa wyciągnie się język
– staje się on bardziej wilgotny*Carnap II¹

Jedną z najważniejszych współczesnych strategii literackich, mających pomóc w konstruowaniu narracji, jest inkorporowanie tekstów innych twórców w tkanecę własnych utworów. Najpojemniejszym gatunkiem takiego przenikania staje się powieść postmodernistyczna². Wydaje się, że utwory Ignacego Karpowicza³, przedstawiciela nowej prozy polskiej, w pełni realizują taki model powieści, gdyż „w złożoności i niejednorodności tekstu, w kameleonowym charakterze bohatera-narratora, objawia się Karpowiczowska «złośliwa przyjemność» – granie na nosie czytelniczym oczekiwaniom i schematycznym, jednostronnym stylom recepcji”⁴. Wojciech Rusinek zwraca uwagę na charakterystyczną dla pisarstwa Karpowicza niespójność kompozycji oraz zwrot w stronę języka, który objawia się właśnie przez stosowanie gier stylistycznych i narracyjnych (w szczególności stosowaniem

¹ T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 337.

² B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 3–35. Lista właściwości, którą miałyby posiadać każda powieść postmodernistyczna, została uporządkowana przez Ihaba Hassana. Znalazły się na niej następujące cechy: autorefleksja, lingwizm, fragmentaryczność, pomieszanie gatunków, połączenie w jednym dziele faktów i fikcji literackiej, symultaniczność, fantazja, humor, ironia oraz nietrwałość. Zob. I. Hassan, *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, University of Illinois Press, Urbana 1975. Ostania z wymienionych łączy się z klasyfikacją Mieczysława Dąbrowskiego, który widzi w tekście postmodernistycznym i wszelkich próbach formułowania poetyk ich jednorazowość i incydentalność. Zob. Mieczysław Dąbrowski, *Postmodernizm: Myśl i tekst*, Universitas, Kraków 2000, s. 96.

³ Ignacy Karpowicz (1976), pisarz i tłumacz, zaliczany do najwybitniejszych przedstawicieli prozaików urodzonych w latach 70. Autor siedmiu powieści: *Niehalo* (2006), *Cud* (2007), *Nowy kwiat cesarza* (2007), *Gesty* (2008), *Balladyny i romanse* (2010), *Ości* (2013), *Sońka* (2014).

⁴ K. Gutkowska, *Złośliwa przyjemność (narratora). O prozie Ignacego Karpowicza*, [w:] *Inna literatura. Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 1, red. Z. Anders, J. Pasterski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 433.

cytatów i *quasi*-cytatów)⁵. Autor korzysta z intertekstualnego instrumentarium niemal nieustannie, bawi się konwencjami, „zanurza” w stylach innych prozaików, a nade wszystko „pożycza” słowa. Nagromadzenie takiej ilości odwołań można tłumaczyć niezwykle zaangażowaniem w świat kultury popularnej. Zgodnie z rozpoznaniem Michała Głowińskiego „wszelka konkretna praca nad relacjami intertekstualnymi w rzeczywistości przechodzi przez etap badania źródeł; to, co się zmieniło, to cel, do jakiego się zmierza”⁶. W *Niehalo* bezpośrednim odwołaniem do tego obiegu kultury są reklamy, „tnące” poszczególne odcinki opowieści o studencie polonistyki. Podobnie dzieje się w przypadku felietonów Karpowicza. W *Cudzie* większość sugerowanych skojarzeń odnosi się do *Biblii*, zakres inspiracji dotyczy jednak nie cytatu, lecz stylu profetycznego. Pełnię odwołań uzyskujemy w *Balladynach*, gdzie każdy rozdział rozpisany jest niejako na głosy, a postaci posługują się cytatami, kontaminują przysłowia i nie potrafią żyć poza nurtem kultury popularnej. Niekiedy sam narrator z ironiczną precyzją wskazuje na rolę takiego intertekstu: „powyższy cytat również nie wiązał się z sytuacją. Przyszedł Bartkowi do głowy, niczym echo sprzed lat, z liceum, niczym czkawka, jak kartkówka”⁷. Generowanie intertekstualności odbywa się w powieści na dwa sposoby: nieświadomy i świadomy (związany ze skojarzeniem i będący odpowiedzią na asocjacje i komentarze). Niniejszy tekst analizuje jedno z wielu takich powiązań, a mianowicie uczestnictwo poezji Tymoteusza Karpowicza w tkance powieści Ignacego Karpowicza. Związek ten jawi się jako „odwołanie zamierzone, adresowane do czytelnika”⁸, choć szczególność tego powiązania może zaskakiwać. Pisarz w opowiadaniu *Spam* wskazuje, że jego zainteresowanie poezją Karpowicza wyrosło z dwóch przesłanek: identyczności nazwisk (nie wynikłej z powiązań rodzinnych, a przez to stanowiącej istotny wkład w określenie tożsamości prozaika) oraz łączącej obu twórców strategii „niekomunikatywności” (w wyniku przyjętej strategii literackiej). Niewątpliwie poezja autora *Słójów zadrzewnych* nie jest tylko wskazaniem lekturowym, ale pełni również istotną rolę w kreowaniu świata przedstawionego powieści, a także stanowi inspirację dla projektu artystycznego pisarza.

Poezja niemożliwa

Twórczość Tymoteusza Karpowicza wpisuje się w nurt poezji lingwistycznej lat 50.⁹ Po awangardowych eksperymentach ze słowem lingwizm powojenny

⁵ W. Rusinek, *Horror metaphysicus. O twórczości Ignacego Karpowicza*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. I, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 129–130. Oprócz omówionych cech autor artykułu wskazuje również: wyjątkowość częstotliwości publikacji kolejnych powieści oraz podejmowanie tematów związanych z problematyką metafizyczną.

⁶ Tamże, s. 187.

⁷ I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 531.

⁸ M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 194.

⁹ Tymoteusz Karpowicz (1921–2005), poeta, prozaik i tłumacz, czołowy przedstawiciel poezji lingwistycznej. Autor kilku tomów poetyckich, spośród których największe uznanie

przynosi zainteresowanie modelem rozszerzania znaczenia – rozbijaniem przyzwyczajęń językowych. Na tle tych twórców poezja Karpowicza jawi się jako zjawisko osobne, oparte na wyraźnym poczuciu izolacji. W swoim *opus magnum* próbował pogłębiać rozdział między naturą i kulturą, a jednocześnie – „Żywił ten poeta jakby utopijną nadzieję, że gdy tego materiału zgromadzi więcej, gdy odsłoni prawdziwe związki w ich wielkości, wtedy mit, ciało, się wypełnią”¹⁰. Pełnię widział w stworzeniu dynamicznego systemu opisującego świat. Cel ten próbował urzeczywistnić za cenę bycia zrozumiiałym:

Ciebie nikt nie czyta. Poezja Karpowicza będąc wielką i będąc poezją, nie może nie zachwycać, a więc zachwyca. Współczesny Gałkiewicz ma wysokie IQ, ale gdy otwiera tomik Karpowicza i zaczyna czytać na przykład tekst opatrzony tytułem „pies uwięziony na tym co robi”, nic nie rozumie. Mózg mu dymi, wyobraźnia trzeszczy – i nic. Tymek, ty torturujesz wyobraźnię.

Uśmiechał się.

O to właśnie chodzi – powiedział. – Taka jest rola poezji¹¹.

Edward Balcerzan proponuje uproszczenie spiętrzeń poetyckich chwytów i badanie tych wierszy w aspekcie racjonalnych wartości współczesnej myśli humanistycznej. Podkreśla jednak, że „liryki Karpowicza najczęściej są obrazami komunikacji nie spełnionej, dialogów nieudanych, intencji tak bardzo wykrzywionych w słowie, że w każdej chwili mogą się przemienić we własne zaprzeczenie”¹². Ta niezrozumiałość ma jednak istotne znaczenie; w *Odwróconym świetle i Stojach zadrzewnych*, dwóch ostatnich tomach, budując swoją teorię wszechrzeczy, poeta nie mógł uciec od komplikacji, która miała *a rebours* oddać prostotę świata. Tytuł pracy Joanny Roszak *Synteza mowy* najtrafniej oddaje labilność warunków spełnienia projektu Karpowicza. Granica wyznaczona przez poznanie przesuwa się wraz ze wzrostem wiedzy, a ta nie jest w pełni syntezowana. Dlatego też wyraźnym problemem Karpowiczowskiego podmiotu jest podział, rozsuwanie granic przestrzeni,

przyniosła mu książka *Odwrócone światło* (1972). W 2000 roku tom *Stoje zadrzewne* został nominowany do Nagrody Literackiej Nike.

¹⁰ J. Łukasiewicz, *Lato nie do ogarnięcia*, „Odra” 2005, nr 9, s. 89.

¹¹ T. Tabako, *Horror metafizyczny*, „Odra” 2008, nr 3, s. 63–78. Tekst ten stał się przyczyną interesującego sporu z Jackiem Trznadlem, który krytykując esej Tomasza Tabako zarzucał mu grafomaństwo i przekroczenie granic etycznych (ze względu na wykorzystanie w szkicu historii życia erotycznego małżeństwa Karpowiczów). Autor artykułu odpowiedział Trznadłowi, twierdząc, że sam Karpowicz często sięgał po prowokację. Ponadto przypomniał autorowi krytyki, że miał kontakt z poetą przez całe lata 90., aż do śmierci, a Trznadel jedynie na początku kariery Karpowicza.

¹² E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 76. Balcerzan precyzuje tę postawę poety w innym miejscu: „Spadkobierca awangardy sądzi, iż początkiem lektury wiersza jest zawsze negacja. Czytelnik, powiada na przykład Karpowicz, w pierwszym odruchu zawsze mówi „nie”, odrzuca nowość konceptu. Należy pogodzić się z tym faktem. Więcej, trzeba prowokować tę czytelniczą nieprzyjaźń; dopiero w następnych fazach lektury powinno dojść do rewizji uprzedzeń”. Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska...*, s. 217.

określanie przez formułę „jestem inny od” czy wreszcie bycie na pograniczu¹³. Poezja ta nieustannie zmusza czytelnika do bycia pomiędzy dwoma porządkami; jak konstatuje Joanna Mueller: „Karpowiczowska utopia słowa poetyckiego, które (jak kabalistyczny Alef) kryje w sobie wszelkie zdarzone oraz potencjalne historie wszechświata i które właśnie przez to jest słowem najpierwotniejszym – to jedno z najbardziej szalonych marzeń polskiej poezji”¹⁴.

Drzewo i kłącze

Karpowicz w swoich powieściach posługuje się wyróżnieniem graficznym wersów: frazy odrywają się od tekstu właściwego i tworzą *quasi*-strofy wiersza wolnego. Ta fluktuacja ma miejsce również w odniesieniu do intertekstualności i spełnia się najwyraźniej w zapożyczeniach z tekstów liryka – jak twierdzi Roszak, „czytelnik [Karpowicza – przyp. KW] zamienia się w dendrochronologa i porównuje słoje roczne pochodzące z drzew (wierszy) oraz kłącza rozpleniające się na przestrzeni wielu lat”¹⁵.

Porzucenie bezpiecznego drzewa pewności na rzecz płątaniny znaczeń powoduje, że opisywanie świata rozmija się tu nie tylko z *mimesis*, ale i ze znaczeniem poszczególnych słów. W rizomatycznej strukturze nie sposób określić wszystkich parametrów, gdyż według piątej zasady autorów *Mille Plateaux*:

Kłącze to dziczka, skomplikowany system podziemnych pędów lub nadziemnych korni, kłęb, bulwa, cebulka. Kłącze to ziemniak i perz, zgraja szczurów i zwierzęce nory, mrówki i trawa. Rizomatyczny jest język i pamięć, tkanka glejowa i nitki marionetki, aparaletna ewolucja osy i orchidei, kota i pawiana, wschodnie ogrodnictwo „klonów” i amerykański kapitalizm, underground i bitnicy¹⁶.

Poeta, by móc odwzorowywać ten świat, nieustannie „odwraca mapę”, rozwiązuje język, by ten mógł na nowo mówić, wychyla się – by tak rzec – zza drzewa i za nie powraca. Niejednorodność punktu obserwacyjnego sprawia, że odbicie jest rozmazane, a czytelnik nie może nadążyć za przepływem obrazów. Najważniejszą kategorią w badaniach nad poezją Karpowicza jest właśnie pojęcie zmiany. W *Słojach zadrzewnych* ruchomy sposób widzenia wiąże się z metamorfozą bytu, i jak wskazuje Joanna Roszak „myśl służy pogłębieniu zdystansowania odbiorcy i wywołania w nim poczucia dezorientacji”¹⁷. Oddalanie się rzeczywistości powoduje erozję znaczeń. Na tak przygotowane podłoże można zastosować metaforę złożoną z dwóch elementów o różnorodnym pochodzeniu i doprowadzić do maksymalnego odstępu

¹³ Podkreślają to również teksty zawarte w obszernym omówieniu liryki Karpowicza. Zob. *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Biuro Literackie, Wrocław 2006.

¹⁴ J. Mueller, *Pierworodny świata na Ultima Thule*, [w:] tejsze, *Stratygrafie*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 108.

¹⁵ J. Roszak, *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 35.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.

¹⁷ J. Roszak, *Synteza mowy...*, s. 35.

między jej członami, by język mógł być wreszcie wolny od schematów. Oprócz metafory do głównych założeń programu poety należy mierzenie przesunięcia paraklasycznego. Rozsupłanie dotychczasowych związków jest początkiem nowego „porządnego chaosu”, ciało niebezpiecznie umyka przed rozumem, który z całych sił próbuje się w nim na nowo zakorzenić. Pościg ten relacjonuje zarówno poezja Tymoteusza, jak i proza Ignacego.

Drewno

Gesty to trzecia powieść w dorobku prozaika – nie spotkała się ona z przychylną opinią krytyków¹⁸. Ich zarzuty dotyczyły głównie tematyki i przyjętego stylu (miast fantastycznego, jak w poprzednich publikacjach, Karpowicz konsekwentnie stosuje opis realistyczny). Grzegorz, czterdziestoletni reżyser teatralny, wraca do rodzinnej wsi, by zmierzyć się z chorobą swojej matki i wspomnieniami z dzieciństwa. Scenę, w której dowiaduje się o stanie zdrowia rodzica, poprzedza refleksja na temat bólu: „Wczoraj skaleczyłem się papierem [...] odczuwałem złośliwą satysfakcję, patrząc, jak krew kapie na kartki i je zlepia”¹⁹. Przecięcie palca kartką powieści *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna przywraca w nim zdolność do odczuwania własnej cielesności. Grzegorz do momentu przyjazdu do domu matki prowadzi życie człowieka sukcesu, który nie potrafi podać przyczyny swego niedopasowania. Świat, choć tak dla niego łaskawy, nie daje mu recepty na trawiącą go niepewność. Ból porzucenia dotychczasowej egzystencji, ból odtwarzania wspomnień, wreszcie ból krwawiącej ręki „nie ścina go z nóg”. Jest doznaniem specyficznym, nienatarczywym, „na granicy pieczenia i swędzenia, na granicy irytacji i nieważności”, a jednak „zagarnia świadomość, skupia na sobie całą uwagę”²⁰. Ta ambiwalencja rodzi w nim niewiarę w błahą śmierć, tak jak u poety Karpowicza. Współzależność sfery fizycznej i duchowej, symetrycznie obecna w liryce, odbija się w dychotomii opisu bohaterów powieści. Grzegorz lub Kama (bohaterka późniejszych *Balladyn i romansów*) mogliby o sobie powiedzieć „ciała nie mamy tylko miejsce na rany”²¹. Powiązanie to można również analizować w oparciu o wyodrębnioną przez Edwarda Balcerzana w badaniach nad odbiorcą strategię pacjenta, w której „wiersz cudzy staje się w trakcie odbioru wierszem zawłaszczonym przez czytelnika: pozostaje często w pamięci jako wiersz bez nazwiska autora”²². W powieściach obserwujemy przenikanie się tych dwóch

¹⁸ Agnieszka Nęcka opisywała tę powieść Karpowicza jako „tymczasową niedyspozycję”, porównując ją do nieudanych tytułów Wojciecha Kuczoka i Daniela Odii. Zob. A. Nęcka, *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2010.

¹⁹ I. Karpowicz, *Gesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 44.

²⁰ Tamże, s. 45.

²¹ Tymoteusz Karpowicz, *Słoję zadrzewne...*, s. 201.

²² Balcerzan tak opisywał ten rodzaj odbiorcy: „Opowiedzieć jego biografię, która jest przede wszystkim biografią duchową, można w języku psychologii ogólnej. W kategoriach antropologii, w systemach filozofii człowieka. Wiemy o nim na pewno, że czyta wiersze po to, aby rozwiązać własne problemy egzystencjalne. [...] Zajmują go tzw. odwieczne problemy ludzkości. Spośród pytań uniwersalnych przeżywa najgłębiej pytanie o istotę życia w otoczeniu choroby i śmierci. Śledzi prawa regulujące stosunki wzajemne ludzi silnych i słabych,

płaszczyzn komunikacji. Wiersze należą bowiem do lingwizmu wewnętrznego powieści – chwytu kompozycyjnego zakładającego sztuczność języka²³. Ponadto w obu powieściach występuje wiele sytuacji związanych ze stanem chorobowym, pobytami w szpitalach czy umieraniem. Grzegorz cytuje wiersze Karpowicza (utrzymane w strategii pacjenta), gdyż wierzy, że tylko ciału można ufać, tylko ono jest na tyle bliskie słowo-rzeczy, iż nie podlega ono syntetyzacji (koniecznej sztuczności opisu). Wiersz *matka na krzesła drewnianym* doskonale współgra z tkanką powieści (*Gestów*). Matka bohatera, narażona na fizjologiczne zmiany, badane przez lekarza, jest „jedynym źródłem, niemal niemożliwym do zweryfikowania” w kwestii pamięci:

matko malutka w gnieździe krzesła
przez dziurkę w sęku przez żywicę
doszłaś do krzesła dopłynęłaś²⁴.

Meandrowanie między kształtami bytów odpowiada zastosowanemu zabiegowi – przesunięciu semantycznemu. Niemoc w stworzeniu spójnego obrazu matki w wierszu odnosi się we fragmencie powieści do braku jednej wersji wspomnień. Pewność zostaje ograniczona i, tak jak w *Balladynach i romansach*, będziemy oglądać wystawę z najdoskonalszymi wzorami matek. Widzi się tylko metamorfozy przedmiotów, a punkt obserwacyjny zmienia się wraz z chęcią dokonania pomiaru w lepszej ostrości:

ale tak mała że kot nawet
myszkę spostrzega a nie ciebie
i czarna pestka słonecznika
wyraźniej rośnie na tle nocy²⁵.

W świecie poety Karpowicza obiekty tracą swoją przedmiotowość, gdyż nie mogą określić siebie względem innych, *ergo* – nie znajdują własnej tożsamości, która wyraża się poprzez „bycie innym od”. Grzegorz nie może podporządkować sobie własnych wspomnień, skoro utracił niezależny punkt obserwacji – matkę.

matematyczny wzór oparcia
pewniejszy jest dla wciąż zdziwionych
niż ruch twjej głowy nieobecny
dla tego kto o ciebie pyta²⁶.

zdrowych i chorych, zadowolonych z sukcesów i zagubionych w porażkach. Przypatruje się bacznie kodom zachowaniowym silniejszego wobec słabszych i słabszego wobec silniejszych. Solidaryzuje się z tym, co ułomne, bezbronne, zdeptane, kuje się ze słabością: niezależnie od tego, kim jest i za kogo uchodzi w swoim środowisku. [...] Konfrontuje linie własnego żywota z ich przedłużeniami w cudzym tekście”. Zob. E. Balcerzan, *Strategie i czytelnicy*, „Teksty” 1978, nr 1 (37), s. 13–14.

²³ Dlatego też w *Balladynach i romansach* tak licznie występują kontaminacje i wtrącenia (skrótowe opisy bohaterów powieści, opowieści o postaciach abstrakcyjnych) rozbijające naturalny przebieg narracji.

²⁴ I. Karpowicz, *Gesty...*, s. 46.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

Pewność uzyskuje się przez inercję, zatrzymanie świata w naukowej regule. Przeświadczenie to Grzegorz podziela, upatrując w przymusie kreatywności, w metaforze – często złośliwej – do gry: „musałem udawać, że moja wyobraźnia jest świeża, niezwykła i niepowtarzalna. Zjadacze chleba kojarzą mi się z chlebem, ewentualnie solą, lecz odpowiedziałbym: stokrotka, na przykład”²⁷. Bohater *Gestów* mówi o procesie interpretacji jak o zabawie: „Potem trzeba już tylko wymyślić sposób połączenia dwóch rzeczowników (najczęściej)... Proste, prawda? Gra łatwiejsza niż w wojnę. I można oszukiwać”²⁸. Zabawa w wymyślanie sposobu łączenia i efekt jej działania zbliża metaforę do dewiacji, dowolnego operowania członami równania. Proces odwrotny dokonuje się w gabinecie lekarskim, gdzie rozkładają na „czynniki pierwsze” jego matkę. Podczas szeregu właściwych badań, które mają zapewnić dotrwanie do „kolejnego przeglądu”, w głowie bohatera dokonuje się inny przegląd:

rozłożono jazdę na konie i ludzi
potem na konie i siodła
potem na ludzi i hełmy
potem na pęciny chrapy i piszczele
rozłożono wszystko bardzo szczegółowo
to był dobrze pomyślany rozkład
bardzo długo rozkładano ręce²⁹

Najbardziej znany utwór poety Karpowicza *rozkład jazdy* towarzyszy rozmyśleniom nad śniadaniem. Konsumpcyjny charakter spotkania z poezją nie przeszkadza Grzegorzowi w snuciu rozważań o swoich wspomnieniach z dzieciństwa. Mentalny obraz matki ulega rozpadowi, a na końcu bardzo dobrze pomyślanego rozkładu powinien czekać atom. W proces racjonalnie realizowanej analizy wkrada się człowiek, istota uwikłana w to, czego nie sposób sprowadzić tylko do materii. Niewątpliwie przyczyną błędnego wyniku jest brak możliwości porzucenia idei pełni i związanej z nią pewnej nieokreśloności, która spaja elementy. Grzegorz, próbujący poskładać swój magazyn pamięci i uczuć przy pomocy zlepiania wspomnień, może otrzymać jedynie żart. Matka, która dotychczas nie opowiadała zabawnych historyjek, robi to, potwierdzając złe przecucia bohatera. A wtedy, zamiast naukowej pewności, pozostaje mu jedynie cały świat rozciągnięty między „dwoma ludzkimi ramionami”, które można tylko rozłożyć.

Rozrastanie

W *Balladynach i romansach* fragmenty dotyczące pobytu Kamy w szpitalu spletają się z motywem drogi, przeżywania żalu po stracie czy w końcu samego snu, stanowiącego wyrugowanie z przestrzeni pamięci: „Śniła chemicznie sny bez dna i głębi, jednolita anestezja, lita ściana [...] zasada złotego środka uległa załamaniu, środek został wyniesiony poza granice kadru”³⁰. Farmakologiczna śpiączka pozwala

²⁷ Tamże, s. 53.

²⁸ Tamże, s. 54.

²⁹ Tamże, s. 52.

³⁰ I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 453.

na zapomnienie, a proces odwrotny, czyli mechanizm wybudzenia służy określaniu i identyfikacji. Dzięki stopniowemu „uruchamianiu” zmysłów świat odzyskuje swoje granice – można mówić wtedy o swoistym dopisywaniu rzeczywistości, kompletowaniu elementów przestrzeni. Liczy się oddechy, wskazuje ich przynależność, aż dzięki akceptacji lub zanegowaniu ludzkiego charakteru dźwięku wyodrębnia się jego źródło:

Wraca również dotyk. Ujawniają się granice skóry, a za nimi – własnego ciała, zwłaszcza w miejscach, w których granica nie jest wyraźna, w których coś usiłuje się przedostać do wnętrza ciała, coś z ciała próbuje wymknąć się do świata. Granica Kama – świat przypomina przeciąganie liny, raz Kamy więcej w świecie, raz świata w Kamie. To bardzo sporna granica: strony sporu nie potrafią dojść do porozumienia³¹.

Błąd pomiaru jest związany z niemożnością ustalenia własnej granicy, ciało nie do końca wyabstrahowane z rzeczywistości zaburza podmiotowość³². Tymoteusz Karpowicz rozpisuje ten związek na zasadzie symetrii: z jednej strony fizyczność, z drugiej umysł reprezentowany przez pokrętną logikę. W powieści ten rodzaj wiedzy także występuje: „Zmysł czwarty, węch, jest zajęty plastikowymi przewodami, tłoczącymi powietrze o podwyższonej zawartości tlenu. Powietrze nie pachnie, jest aseptyczne, bez koloru. Bez koloru nie ma zapachu (drugie prawo synestezji)”³³. Wraz z odtworzeniem wizualnego charakteru przestrzeni pojawia się ostatnia granica – powieka stanowiąca końcową kurtynę, informująca świat o tym, że nie jesteśmy już zdolni odbierać sygnałów z otoczenia, a za chwilę w stan mniejszej aktywności wpadną pozostałe zmysły. Podnosząc tę zasłonę, dokonujemy pierwszego wyboru, jak mówi narrator: „doznajemy parodii wolnej woli”. Jest to świadectwo refleksji wynikające z emocji, uczuć niemieszczących się w prozie:

Rozpacz, przerażenie.
To są emocje.
Rozpacz i przerażenie.
Nic się w Kamie nie poruszało³⁴.

Tuż po zaakceptowaniu faktu utraty dziecka pojawia się pytanie: „Quo vadis, Kamo?”; a następnie ironiczna parenteza, świadcząca o możliwości zdystansowania się: „Idźcie do diabła!”. Gdyby porównać ten moment do klasycznego wzorca przeżywania żałoby według klasyfikacji Catherine M. Sanders³⁵, to trzeba by było stwierdzić, że Kama błyskawicznie przechodzi przez dwie pierwsze fazy (szok i pogodzenie się ze stratą) do stadium wycofania. W powieści ten okres wkomponowany

³¹ Tamże, s. 454.

³² Ten fragment stanowi odwołanie do problemu podmiotowości. Zob. M. Buber, *Ja i ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. wybór i wstęp J. Doktor, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1992, s. 43.

³³ I. Karpowicz, *Balladyny...*, s. 455.

³⁴ Tamże, s. 456.

³⁵ C.M. Sanders, *Jak przeżyć stratę dziecka. Powrót nadziei*, przeł. E. Knoll, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001.

jest w cząstkę określaną jako stacja druga³⁶, która ma wiele nazw, choć to „(przede wszystkim) ból i strata”. Pozostanie na miejscu, wyjście z pociągu na peron w którymś z miast o nieprzyjemnie brzmiącej nazwie Tłuszcz, Małkinia, Wrzeszcz oznacza opowiedzenie się za bezruchem, trwaniem, byciem w żałobie. Dialog ze współczującą jej boginią uświadamia bohaterce, że przyjmując postawę aktywną, nie uniknie bólu, „szamocącej się ryby na haczyku”: „Ten ból był niby zbyt krótka kołdra. Spod niej wystawały jakieś fragmenty, nogi, ręce, wymięta i pocięta macica, wewnętrzne szwy, odsłonięte nerwy, to wszystko, co dotykało zewnętrznego świata, nijak od niego uciec”³⁷. Relacja między udręczonym podmiotem i nieprzychylnym światem pozwala spojrzeć na uniwersalny wymiar jednostkowej tragedii. *Mater dolorosa* zostaje ukazana dzięki zmieniającym się obrazom: płynnie przechodzi się między galerią idealnych przedstawień, „wzorów z Sevres dla cierpienia w Muzeum Emocji”, aż do zwykłej kobiety sprzątającej pokój zmarłego syna. Emocje uzyskują plastyczne przedstawienie:

Rozumiemy, że matka zaciąga się czymś innym, proszak to tylko zasłona, za którą rozciąga się krajobraz pamięci. Jest w tym krajobrazie błąd koloru i błąd perspektywy: kolory nie przekraczają granicy ciepłej sepii, perspektywa zagina się wokół centralnego punktu jak obraz widziany przez kulistą soczewkę. Tym punktem jest syn. Cierpkie szczęście, płowiejący ból, zaćma na obrzeżach pola widzenia, stare krzesło, nowe biurko, starty kurz³⁸.

Obraz z rozmytymi konturami wokół nieobecnego syna, podobny do dziewiętnastowiecznych dagerotypów z postaciami trzymającymi fotografie zmarłych, wraz z odwróconą kolejnością pojawiania się zmysłów ze snu Kamy, tworzy niemy spektakl rytuału. Kama odrzuca propozycję wypicia wody z rzeki Lete, dzięki której mogłaby zanurzyć się w błogiej niepamięci. Decyzja bohaterki oznacza pogodzenie się ze stratą, uznanie przynależności do rzeczywistości bez „złotego środka”. Dlatego na stacji trzeciej pojawia się już tylko wiersz Karpowicza, „dokładny zapis obserwacji „pociętej” rzeczywistości:

Jest w moim krajobrazie
błąd barw i zapachu
lecz ciągle
ciągle kocham
to co wciąż się
zmienia

Jak złota piłka
biegnie wciąż przede mną
zatrzymywana
ukochana
ziemia³⁹.

³⁶ Stacje, na których zatrzymuje się bohaterka, można porównać ze stacjami drogi krzyżowej. Ta gra słów wynika z przyjęcia mechanizmu tworzenia poezji lingwistycznej, który polega na rozszerzaniu znaczenia.

³⁷ Tamże, s. 466.

³⁸ Tamże, s. 468.

³⁹ Tamże, s. 469.

Podmiot liryczny wyraża zadowolenie z powodu pościgu za rzeczywistością, gdyż uciekająca perspektywa pozwala jedynie na „zatrzymywanie”, a nie „zatrzymanie” obrazu – wiecznie aktualizującego się osobistego traktatu o świecie. Wiersz Karpowicza pełni zatem rolę nie tylko zamknięcia okresu wybudzania i metamorfozy mentalnej bohaterki, ale odsyła również do nowej rzeczywistości – przestrzeni bez bogów, bez „pnia” i klarownych odpowiedzi.

Sad

Podsumowaniem relacji między pisarstwem Ignacego i liryką Tymoteusza jest opowiadanie *Spam*. Prozatorski hołd wielkiemu poecie składa się z dwóch części, w której pierwsza dotyczy rozważań nad egzystencją szczególnego rodzaju bytu, jakim jest jabłko, a druga samej postaci poety. Metaforyka konfliktu między postmodernistycznym kłaczem, czy jak proponuje tłumacz *Mille plateaux* Bogdan Banasik – korzeniem wiązkowym, a modernistycznym drzewem, rozgrywa się w przestrzeni metaforycznego sadu: „Nocą sad pogrąża się we śnieniu. Nie potrzebujemy snu. Potrzebujemy snów. Śnimy to samo, śnimy jednakowo, pamięć snów ubywa jak twarz miesiąca. Śnimy Drwała i śnimy Siekiere. Śnimy Sprawcę i śnimy Narzędzie. Śnimy osobno, osobno Narzędzie i osobno Sprawcę, na wszelki wypadek”⁴⁰. Jabłko, będące wytworem drzewa, zostaje przeznaczone do gnicia, pozostaje więc w kontakcie z tradycjami, z których wyrosło. Obserwując zmiany zachodzące wokół niego, może przyjąć pozycję kronikarza i skonstatować, że „wielkie narracje mijają jak pierdnięcie – niezbyt dużo hałasu, niedużo smrodu”⁴¹. Oprócz przekazywania własnej wersji historii jabłko musi zadbać także o odbiorcę, nauczyć kogoś rozumienia: „Tego błędu nie sposób usunąć, gwarancja nie obejmuje prowincjonalnego krajobrazu niczyjego oka ani białkowych równin kory wzrokowej, toczonej od lat czerwiem pamięci, przypominającej teraz – rzeszoto”⁴². Znalezienie wspólnego języka w obliczu utraty pamięci (również samej kultury) i łączności z bogami to główne problemy, z którymi zmagają się bohaterowie, nie tylko *Spamu*, ale i innych utworów Karpowicza. Sytuację dodatkowo komplikuje brak określonej tożsamości; jabłko przebywa w poczekalni bytów: „nie wcieliłem się w nowy kształt, nie wycieliłem ze starego. To minie. Łożysko zje matka, jeżeli będzie ssakiem”⁴³. Nieokreśloność dotyczy także innych pytań natury ontologicznej: „Ręka przewraca strony z narastającą irytacją. Nie mogę umknąć przed pytaniem: kim jestem? Owocem na drzewie? Człowiekiem w świecie? Pytanie drugie: kto jest bohaterem tych zapisków? Sad a może świat? A jeśli świat, kim jest narrator? Pytanie trzecie: czy narrator zwaśniował?”⁴⁴. Zachwianie granic rozpoczyna również podróż w poszukiwaniu nowego punktu „zaczepienia”. W opowiadaniu takim miejscem miałyby być Alef. Lokalizacja,

⁴⁰ I. Karpowicz, *Spam*, „Dekada Literacka” 2008, nr 2/3, s. 79. *Spam* w przeciwieństwie do opowiadania *Sońka* nie doczekał się jeszcze rozwinięcia (do dłuższej formy). Zob. I. Karpowicz, *Sońka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

⁴¹ I. Karpowicz, *Spam...*, s. 79.

⁴² Tamże, s. 77.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 80.

w której „jednostka realizuje się najlepiej”⁴⁵, stanowi statyczny element, a utrata tej przestrzeni powoduje nie tylko osamotnienie, ale kończy również możliwości hierarchizowania: „kategoria nowości jest jedyną, jaka nam pozostała, po odejściu dobra i zła”⁴⁶. Odbiorcy pozostaje zabawa innowacyjnością i kibicowanie autorowi *Starego Testamentu* w wyścigu o Nagrodę Nobla. Nieustanne operowanie wątkami zaczerpniętymi z kultury popularnej sprawia, że podmiot ukazuje swoją komiczność. Jabłko przemawiające do ludzi, których musi nauczyć mowy, bohaterowie *Balladyn*, wypowiadający znane sentencje, czy wreszcie podmiot liryczny wierszy Karpowicza, mędrzec dziwiący się własnym słowom – to obraz śmiesznej rzeczywistości. Ślad jedyne go dystansu, na który mogą zdobyć się mieszkańcy obu światów⁴⁷.

Pisanie kłęski

Relacja Karpowiczów, prozaika i poety, oparta jest na przekonaniu, iż pisanie jest swego rodzaju przegraną (niemożliwością), nieuchronnym wyobcowaniem twórcy z przestrzeni komunikatywności: „Jeżeli priorytetem jest dla kogoś pisanie, a nie drugi człowiek, to prędzej czy później musi się skończyć. [...] I sposób ucieczkowy nie wydaje mi się sposobem gorszym, niż brnięcie w związek, w którym od początku przeczuwamy, że to się skończy kłapą prędzej czy później”⁴⁸. Tymoteusz Karpowicz mobilizując słowa do odsłonięcia swojej nieadekwatności, sprawdza wytrzymałość języka i powoduje, że obie strony muszą ponieść porażkę⁴⁹. Poeta rezygnuje z niedoskonałego języka natury, by stworzyć syntetyczny konglomerat (zasypujący szczelinę między słowem a rzeczywistością). Ignacy Karpowicz, spisując w *Spamie* relację ze swoich związków z poetą, łączy się w „cierpkiej intymności” – dążeniu do jednego celu z pełną świadomością konsekwencji, jakie poniesie:

Poczyliem już pewne przygotowania do tego, by ponieść kłeskę. Bowiem takie rozwiązanie przyszło mi do głowy. Nie spodziewam się sukcesu, będę pisać o wierszach, których nie rozumiem, o świecie, którego nie ma, o osobie, która odeszła, o języku, który wielokrotnie zmienił gramatykę⁵⁰.

Samo pisanie jest już obarczone skazą nieaktualności, utraty związku z rzeczywistością, którą chce opisać. Ustanowienie reguł oznacza wtłoczenie w ramy opisu, który, choć zmienny, nadal proponuje statyczne ujęcia. Rozpisywanie nowych

⁴⁵ Tamże, s. 83.

⁴⁶ Tamże, s. 81.

⁴⁷ Jak trafnie brzmi tu motto z *Cudu* (innej powieści autora *Gestów*) – „Skoro nie chcieliście zbawienia mądrością, zbawiłem was głupotą”, które według wskazania autora jest cytatem z biblijnych Dziejów Apostolskich, a w rzeczywistości stanowi kolejny przykład stylizacji zastosowanej w powieści. Zob. I. Karpowicz, *Cud*, Czarne, Wołowiec 2007.

⁴⁸ *Emeryt od urodzenia* – Wywiad z Ignacym Karpowiczem dla „Kuriera Porannego” <http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090301/KULTURA/898349091>, [dostęp: 15.01.2017].

⁴⁹ Z. Bieńkowski, *Koszty własne poezji Karpowicza*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 196.

⁵⁰ I. Karpowicz, *Spam...*, s. 80.

systemów, mając na uwadze już zastane, to zadanie, które nie ma końca. Nie bez przyczyny Justyna Sobolewska określi *Gesty* mianem gramatyki powieści.

Poczucie klęski towarzyszy mi zawsze po skończeniu książki. Kiedy tekst jest zamknięty i wygląda, jak ma wyglądać, odczuwam oczywiście ulgę, ale zaraz potem pojawia się gorycz. No tak, napisałem książkę, straciłem trzy lata życia, i co teraz?⁵¹

O ile poeta próbował stworzyć projekt totalnego opisu (poprzez badanie efektów semantycznego przesunięcia), o tyle pisarz sprowadza swój efekt końcowy do humoru. Mówiące jabłko, jako literacki bohater, jest niczym innym, jak klęską ponieścioną w imię podjęcia wyzwania: „Postanowiłem pisać o Karpowiczu, ponieważ nie rozumiem Jego wierszy..., lecz – przypuszczam – mogę pojąć Jego klęskę”⁵². Po dokładnym zaplanowaniu własnej przegranej „przy takiej poezji jak Karpowiczowska – filozofującej – można ogrzać sobie ręce i przygotować się do odejścia”⁵³. Można wyruszyć w podróż, na końcu której (jak w opowiadaniu) czeka kolejne drzewo. Tropem dominującym w takim odczytaniu byłaby ironia, jedyne remedium na odczarowaną rzeczywistość.

Two of Them – the dialogue of Ignacy Karpowicz prose and Tymoteusz Karpowicz poetry

Abstract

This essay is about the participation of poetry Tymoteusz Karpowicz at Ignacy Karpowicz novels. The basis for writing prose is fragmented, multiplying references and styles, and above all the use of quotes and quasi citations. The article analyzed the references to the Karpowicz work occurring in three works: *Gesty* (2008), *Balladyny i romanse* (2010) and *Spam* (2008). This feature of the postmodern novel (Hassan) is here discussed in the perspective of the concept “rhizome” (Deleuze, Guattari). Karpowicz strips his characters with delusions of values. Both artists also connects the way contact with the customer – constantly shifting horizon of meaning results in the loss of opportunities to communicate and ultimately the possibility of incurring defeat.

Key words: Karpowicz, prose, poetry, postmodernism, rhizome

Krzysztof Witczak – doktorant w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pisze pracę doktorską, w której zajmuje się zagadnieniem cielesności w najnowszej prozie polskiej. Współorganizator konferencji *Oblicza obcości w filozofii i literaturze* (2016) oraz współredaktor trzech monografii naukowych: *Oblicza obcości, Ciała obce, Obce przestrzenie* (2016).

⁵¹ J. Sobolewska, *Piszę swoją klęskę. Rozmowa z Ignacym Karpowiczem, pisarzem karkotomnym*, „Polityka” 2010, nr 44 (2780), s. 90–92.

⁵² I. Karpowicz, *Spam...*, s. 80.

⁵³ J. Roszak, *Synteza mowy...*, s. 218.

Paulina Domagalska

Uniwersytet Warszawski

Zrób mi jakąś krzywdę Jakuba Żulczyka i pytanie o realizm w powieści

Zrób mi jakąś krzywdę, powieść z 2006 roku, to prozatorski debiut Jakuba Żulczyka. Autor, który miał już na koncie pisarskie wprawki, w tym publikację opowiadania *Gamecube girl* w magazynie literackim „Lampa” w 2005 roku, zadebiutował powieścią o dojrzewaniu. Zaledwie kilka lat wcześniej, w 2002 roku, Dorota Masłowska debiutuje książką *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, rok później – Mirosław Nahacz książką *Osiem cztery*. Początek XXI wieku w literaturze polskiej przynosi między innymi narracje młodych prozaików i prozaiczek, a część tych narracji do pewnego stopnia odznaczy się na polskiej mapie literackiej. Tak właśnie stało się w przypadku wymienionych Żulczyka czy Masłowskiej, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę ich nieprzerwaną obecność na scenie literackiej. Tak też stało się z Nahaczem, który – należy zaznaczyć – zmarł w 2007 roku zostawiając po sobie cztery powieści. Autorzy ci, urodzeni w latach 80., ale dojrzewający w latach 90. – w czasie przełomu i zmiany ustrojowej, która „choć nie musi wywołać zmian poetyk, powoduje zmianę położenia i postrzegania literatury, zmianę jej usytuowania wobec rynku, polityki, pieniądza, źródeł społecznych wzorców osobowościowych, potrzeb i zamówień odbiorcy”¹ – będą mogli spojrzeć na lata 90., „karnawał wolności”, z kilkuletniego dystansu. Jednocześnie ich twórczość pozostanie częściowo kontynuacją i rozwinięciem poetyki literackiej uprzedniej dekady. Nie było oczywiście jednej i jednorodnej poetyki lat 90., na potrzeby tego tekstu interesować mnie będzie poetyka zorganizowana wokół kategorii młodości, inicjacji, miejskości i postawy zdystansowania.

Literacki krajobraz lat 90. charakteryzował się możliwością zabrania głosu i głosów tych mnogością. Pisał Dariusz Nowacki: „(...) lata 90. Stoją pod znakiem *no limits*. Do królestwa literatury wchodzi się teraz na tuzin sposobów, przybывая skądinąd, bez skrupowania i bez warunków wstępnych, a najlepiej w atmosferze niespodzianki i sensacji”². Pozostańmy jeszcze na chwilę przy Nowackim, który

¹ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 166.

² Tamże, s. 19.

tłumaczy, że obfitość sceny literackiej tamtego okresu to w zasadzie główna jej cecha: „Wobec braku arcydzieł (każdy o tym mówi) tak naprawdę liczą się tekstowe fakty dokonane”³. Owe fakty to na przykład liczba publikacji, ich częstotliwość i, używając terminologii Pierre’a Bourdieu, aktorzy pola literackiego. Warto zatrzymać się nad podejściem, w którym literaturę ocenia się miarą częstotliwości występowania arcydzieł, podejściem, co do którego panowała względna zgodność w środowisku krytyki literackiej, i które ustawiło pewien sposób recepcji literatury polskiej. Ten sposób recepcji polegał na dopuszczeniu głosów młodych, lub nowych, przy jednoczesnym pobłażliwym wobec nich stosunku. W artykule prasowym o latach 90. pada zdanie: „Nadzieje z lat 90. były tak wielkie, że oczywiście nie mogły zostać spełnione”⁴. Ale czy jest to rzeczywiście tak oczywiste? Podobny komunikat, formułowany w różnym stopniu kategoryczności, spotkać można było niemal od początku. Przywołać tu można na przykład głośny artykuł Grzegorza Musiała z 1995 r. *Wielki impresariat, czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę*, który, chociaż głównie skupia się na funkcjonowaniu mechanizmów rynku literackiego, przy okazji dokonuje silnej klasyfikacji literatury „bez arcydzieł”. Czytamy o młodych literatach: „Dlaczego na trzech kolumnach «Wyborczej» rozględzają swoje «ja, ja», gdy można to powiedzieć w trzech zdaniach?”⁵. Mniejsza o „Gazetę Wyborczą”, należy zapytać, czemu autorzy „rozględzają” swoje „ja”, zamiast po prostu je opisywać, innymi słowy, skąd negatywnie nacechowany język wobec samych prób zrozumienia i opisanie zmieniającej się rzeczywistości? Ów pobłażliwy ton, którego tekst Musiała jest przykładem, to symptom podejścia, w którym na literaturę patrzy się jak na hierarchiczną instytucję kultury. W takiej zaś perspektywie łatwo zgubić znaczenia i wartości tekstów literackich, które mogą nam się ukazać w trakcie lektury bardziej antropologicznej, w której na literaturę patrzy się jako na pewne symboliczne praktyki kulturowe wypowiedane w określonej sytuacji komunikacyjnej. Przez praktyki rozumiem tu: „czynnik zapośredniczający porządek doświadczenia i porządek rzeczywistości (...). Nie są samym doświadczeniem, lecz stanowią obszar jego bezpośrednich przejawów, wyłaniających się w toku aktywności «żywych ludzi» i reprezentujących przebieg doświadczenia przez nich świata”⁶. Podobne podejście do tekstów literackich prezentuje Agnieszka Mrozik, badaczka literatury kobiecej w okresie transformacji: „teksty literackie nie powstają w oderwaniu od rzeczywistości, lecz są w niej zanurzone: karmią się nią, a zarazem – za sprawą impulsów czy idei zawartych w nich samych – wyprzedzają bieżący namysł nad rzeczywistością (...). To swoiste sprzężenie zwrotne doskonale uchwycił Ian Watt, który zrekonstruował proces kształtowania się XVIII-wiecznej formy

³ D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Znak, Kraków 1999, s. 22.

⁴ J. Sobolewska, *Kłątwa pierwszej książki*, „Polityka” 17.07.2012, nr 29/2867, <http://archiwum.polityka.pl/art/klatwa-pierwszej-ksiazki,435245.html> [dostęp: 21.08.2015].

⁵ G. Musiał, *Wielki impresariat, czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę*, „Tygodnik Powszechny” (1.01.1995), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wielki-impresariat-czyli-o-pokoleniu-trzydziestolatkow-czterdziestolatkow-i-jeszcze-troche-123316> [dostęp: 22.06.2017].

⁶ G. Godlewski, *Antropologia praktyk językowych*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 20.

powieściowej jako niewolnej od wpływu prądów społeczno-ekonomicznych epoki – rodzącego się kapitalizmu i protestanckiego etosu pracy – a zarazem inspirującej filozoficzną refleksję nad tym, co znalazło się w polu widzenia nowoczesnego człowieka”⁷. W tym tekście także pojawi się Ian Watt; nie po, by szukać analogii historyczno-literackich, lecz by spróbować w powieści Żulczyka zanalizować nie tylko poetykę wewnątrztekstową, lecz także poetykę kulturową. Moja uwaga skierowana będzie w tym tekście na sposób istnienia w rzeczywistości intensywnie się zmieniającej oraz na codzienności utraconej i natychmiast zyskanej – w myśl dynamiki przełomu, kiedy zmieniło się wszystko, ale nie zmieniło się nic. Jednym z uchwytów teoretyczno-literackich będzie ironia w perspektywie dekonstrukcjonizmu. Ironia bowiem na planie najbardziej ogólnym, jak ją tłumaczy Paul de Man, jest przekonaniem o możliwości opuszczenia i zburzenia zastałych znaczeń, jest wiarą w umiejętność zawieszenia własnego horyzontu oczekiwań i spojrzenia dalej, ponad. Paul de Man pisał: „Na początek wystarczy byle błahostka zabawy nitką, zwisającą pojedynczo na skraju materiału, lecz nie upłynie dużo czasu, a tkanina ją rozsuje się zupełnie i całość pójdzie w rozsypkę”⁸. Będę więc starała się „rozsuwać”, żeby potem dane elementy poskładać, szukając odpowiedzi na to, czy literatura przełomu XX i XXI wieku może nam coś jeszcze powiedzieć o polskiej rzeczywistości potransformacyjnej. Stąd też analiza *Zrób mi jakąś krzywdę* – uważam, że główne tematy książki, dorastanie i niedojrzałość symbolicznie odzwierciedlają wielki, wspólny temat epoki, czyli dorastanie do nowej kultury oraz funkcjonowanie w porządku, w którym przywrócono ludziom odpowiedzialność⁹.

W *Zrób mi jakąś krzywdę* spotykamy Dawida, 25-letniego studenta prawa. Jest o krok od dorosłości, zaraz koniec studiów, a potem praca, dom, rodzina. Dawid nie czuje się na to gotowy, więc w geście desperackiej ucieczki przed odpowiedzialnością zadurza się platonicznie w 15-letniej siostrze kolegi, Gamecube girl, i rusza z nią w podróż po Polsce. Jak pisał Dariusz Nowacki: „Związek z nastolatką ma ocalić Dawida, uchronić go przed wejściem w piekło dorosłości. Pomysł jest prosty: 25-letni mężczyzna mentalnie upodabnia się do 15-letniego dziecka (...)”¹⁰. Ale wkrótce, w trakcie podróży autostopem po Polsce „role się odwróciły. Nieodpowiedzialny Dawid musi wziąć odpowiedzialność za kompletnie odklejoną od rzeczywistości fankę gier wideo, która ani na chwilę nie wypuszcza z rąk konsoli Nintendo. Chcąc nie chcąc, bohater przywraca wziętą w nawias różnicę wieku”¹¹. Ich trasa podróży obejmuje nie tylko kolejne miasta, ale też rekwizyty współczesnej kultury. I szybko okazuje się, że zdolność poznania przegrywa z ilością rzeczy – nie tylko materialnych – które wymagają oswojenia. Dotarcie do celu, czyli osiągnięcie przez Dawida

⁷ A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2012, s. 10.

⁸ P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, [w:] *Teoria literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 399.

⁹ A. Mencwel, *Przedwiośnie czy Potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 7.

¹⁰ D. Nowacki, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry wideo są o miłości*, „Gazeta Wyborcza”, 24.04.2006, <http://wyborcza.pl/1,75517,3303854.html> [dostęp: 22.06.2017].

¹¹ Tamże.

dojrzałości, oznaczać będzie zaprowadzenie porządku, ułożenie własnego słownika. Jakub Żulczyk pisat:

To jak samokonstruująca się scenografia do filmu o straconej młodości. To dorosłość po polsku, to początek ery domowych kamer DVD, pieluch, zeznań podatkowych, autocasco i podatków od zakupu gruntu. Trochę mniej nasmarowanych samoopalaczem dziewczyn, które jednak oblewają się i tak ogrodowym szlauchem. Dwunastopaki wody mineralnej i barwionej na czerwono, słodzonej wody z hipermarketów. Kontenery kiełbasy. Silosy wódki. Ketchup. Musztarda. Durexy. Zdjęcia z aparatów cyfrowych na płytach CD i pendrive'ach. Te starsze w albumach. Worki trawy. Tysiące historii, przemielonych, na wpół zapomnianych, kilkakrotnie zremiksowanych i z dopowiedzianymi puentami, gotowych do wylania i opowiedzenia¹².

Dawid i Gamecube Girl mają do czynienia z nadmiarem bodźców, zjawisk i możliwości, znajdują się w punkcie „początku”, którego przejawy można dojrzeć w każdym zakątku codzienności. Lektura książki wywołuje wrażenie, jakby bohater powieści wymagał od pojedynczego zdania zdolności pomieszczenia zbyt wiele. Zdania sprawiają wrażenie wyliczenia, rozciągniętego do granic możliwości, w nadziei uchwycenia w końcu zarysowującego się sensu w tej chaotycznej, wciąż konstytuującej się rzeczywistości. Zdania mają często strukturę parataktyczną, ciągną się przecinek po przecinku; zamiast selekcji – mamy ilość. Można odnieść wrażenie, że prozie tej brakuje oddechu, adekwatności, zdolności dotknięcia poruszanego tematu, staje się katalogiem. Idąc dalej tym tropem, można stwierdzić, że język, którym mówi pisarz, choć tak bliski rzeczywistości, którą opisuje, tak uważnie ją śledzący, jest z nią częściowo niekompatybilny. Formułowane wypowiedzi sprawiają wrażenie gonitwy, mocowania się, a podobny trud spotyka bohaterów, którzy nie są w stanie przeniknąć przez przeszkody, jakie stawia im rzeczywistość. Żadna ilość opisów zdaje się nie wystarczyć, żeby osiągnąć stan odpowiedniości pomiędzy słowem a rzeczą, zatrzymać na chwilę wędrujące znaczenia i krajobrazy. Chociaż język powieści dąży do oswojenia rzeczywistości, osiągnięcia kompromisu uproszczonego opisu, wydaje się, że to zmienne, dopiero się konstytuujące na nowo otoczenie nie ulega na razie stereotypizacji. U Ervinga Goffmana występuje podział na wrażenie, które działanie człowieka przekazuje (*gives*) i wywołuje (*gives off*)¹³. Bohater tkwi za podwójną ścianą: nie rozumie wrażenia, jakie otoczenie w nim wywołuje, więc nie jest w stanie go przekazać. Goffman pisał także o fasadzie, opisując ją jako zbiór elementów stałych, które dostarczają definicji sytuacji¹⁴. Fasada jako kompromis, uproszczone znaczenie, konsensualny stereotyp, jest istotnym elementem umożliwiającym życie społeczne, „staje się «zbiorowym wyobrażeniem», faktem niesprowadzalnym do żadnych innych faktów”¹⁵. Pożyczając to pojęcie socjologiczne i aplikując je do analizy literackiej, trzeba uznać, że w tym przypadku mechanizm

¹² J. Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę*, Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2015, s. 160.

¹³ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 32.

¹⁴ Tamże, s. 52.

¹⁵ Tamże, s. 57.

fasady częściowo zawodzi. Żulczyk nie ma problemu z opisaniem obserwowanych elementów, potok słów nie przynosi jednak oczekiwanego ładunku poznawczego. Kolejne fragmenty opisu rzeczywistości nie prowadzą do zrozumienia sytuacji. Rozczarowanie to jest być może wpisane w samo znaczenie „fasadowości” – w końcu funkcją fasady jest, oparte na paradoksie, eksponowanie jednego elementu, aby coś innego pozostało zasłonięte.

Zarysowuje się tutaj mimochodem dwustopniowy system, w którym, zakładamy, istnieje przedmiot, a raczej symbol, i jego znaczenie, które trzeba tylko właściwie odczytać. Pisarz zdaje się być ofiarą nieustającej semiozy, a raczej maszyny semiotycznej, w spotęgowanej wersji, gdzie w s z y s t k o znaczy¹⁶. Znaczące jednak nie zamieniają się w znaczone, w zamian wszystko automatycznie objęte zostaje jedną diagnozą – stare odchodzi, nowe się mości. Stworzony zostaje literacki świat chaosu, w którym wszystko miałoby mieć uzasadnienie. Jednak w odróżnieniu od klasycznego, strukturalistycznego systemu dwustopniowego, w którym domyślnym założeniem jest stałość znaczeń, tutaj stałych znaczeń nie ma. Dopiero się staną, będą przedmiotem negocjacji, definicji, redefinicji. Na razie najdokładniejszy nawet opis nie ofiarowuje stałych punktów odniesienia. Dlatego też przydatna jest tu perspektywa ironiczna, która pozwala spojrzeć poza niewystarczającą w tym przypadku binarność.

Z jednej strony Żulczyk sprawia wrażenie, jakby w słownej woltyżerce miał kontrolę nad językiem, panował nad nim. Traktuje język jak tworzywo, przybierające dokładnie te kształty, jakie mu nadaje. Z drugiej strony autor pisze: „To brzmi niedorzecznie, jak jakieś płacziwe wyznanie w niezrozumiałym języku, irański melodramat bez napisów, dowcip z *Maratonu Uśmiechu*”¹⁷, zdanie reprezentatywne dla stylu książki. Ten strumień skojarzeń odnoszący się do abstrakcyjnych asocjacji i faktycznych kulturowych trendów (niezależne kino irańskie to coś w sam raz dla przedstawiciela młodej, miejskiej klasy średniej) jest obciążony przekonaniem, że wszystko się ze sobą łączy, i przepuszcza wszystko, co zewnętrzne przez to, co wewnętrzne.

Co jednak się stanie, kiedy powieści Żulczyka zadamy pytanie podobne do tych, które stawiał Ian Watt? Zwróćmy uwagę na sposób, w jaki realizm tłumaczy Watt, zaznaczając, że nie chodzi o przeprowadzenie analogii historycznoliterackiej pomiędzy XVIII-wieczną powieścią angielską a *Zrób mi jakąś krzywdę*. Autor książki *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu* pisze: „Realizm powieści polega nie na tym, jaki rodzaj życia ona przedstawia, ale w jaki przedstawia je sposób”, co łączy się z uwagą, że autorów wymienionych w tytule książki łączyła chęć zerwania ze staromodnym stylem pisania¹⁸. Dalej autor stwierdza, że realizm to w zasadzie problem związku dzieła literackiego z rzeczywistością, czyli problem epistemologiczny. Przeprowadzając zaś porównanie pomiędzy realizmem

¹⁶ A. Burzyńska, *Semiotyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2009, s. 231–275.

¹⁷ J. Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę*, Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2015, s. 88.

¹⁸ I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 6–7.

w filozofii a formą powieściową, wyłuskuje analogie, takie jak „krytyczny, antytradycyjny i nowatorski temperament”, oraz przywiązywanie wagi do semantyki, to znaczy „charakteru związku między słowami a rzeczywistością”¹⁹. Oddajmy na chwilę głos autorowi:

Temu tradycjonalizmowi w literaturze [m.in. czerpanie wątków z legend – PD] po raz pierwszy i najpełniej przeciwstawiła się powieść, której podstawowym kryterium była wierność wobec indywidualnego doświadczenia, to zaś ostatnie jako zawsze wyjątkowe było zawsze świeże. Powieść jest zatem konsekwentnym literackim nośnikiem kultury, która na przestrzeni ostatnich stuleci przywiązywała większą niż kiedykolwiek wagę do oryginalności i nowości²⁰.

Wniosek ten uzasadniony może być obserwacją narastającej tendencji przechodzenia od tradycji zbiorowej do doświadczenia indywidualnego jako orzekającego o rzeczywistości w sposób prawomocny²¹. Kolejna cecha realistyczna to przywiązanie do szczegółowości, które w literaturze objawia się między innymi poprzez indywidualizację postaci i szczegółowy obraz ich środowiska, te zaś łączą się z portretowaniem raczej „życia w czasie”, niż „życia poprzez wartości”²². Watt łączy i docenia istotność związku czasu z miejscem, aż chce się uzupełnić jego uwagi o Bachtinowskie pojęcie chronotopu. W perspektywie Bachtina czasoprzestrzeń to kategoria literacka, która formuje tekst formalnie i treściowo: „Czasoprzestrzeń w literaturze artystycznej jednoczy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości. Czas nabiera tutaj gęstości, nieprzejrzystości, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii nasycy się ich energią. Cechy czasu odsłaniają się w przestrzeni, zaś przestrzeń znajduje w czasie swój sens i miarę”²³. Refleksję Watta o realizmie niech zamknie jego założenie, że „powieść jest pełnym i autentycznym sprawozdaniem z ludzkich doświadczeń (...)”²⁴. Z mojej perspektywy zwraca uwagę rodzaj niewinności, z jaką autor traktuje wyrażenia takie, jak „oryginalność”, „autentyczność”, „pełne sprawozdanie”, czy „wyjątkowość indywidualnego doświadczenia”. Dzisiaj używa się ich z podejrzliwością, najczęściej biorąc w nawias lub traktując jako konstrukty kulturowe. Jednak mimo rozdźwięku pomiędzy poważnym słownikiem Watta a rozmontowanymi współcześnie pojęciami, sięgnięcie po jego analizę może unaocnić realistyczne, społeczne miejsca w powieści Żulczyka.

W analizie realizmu literackiego Watt poświęca miejsce na rozważania o rodzaju imion nadawanych bohaterom. Wyróżnia z jednej strony konwencjonalne, czyli niosące znaczenia i sprawiające, że bohater staje się przykładem pewnego typu charakteru, oraz te sugerujące, że bohaterów należy odbierać jak konkretne postaci.

¹⁹ Tamże, s. 9.

²⁰ Tamże, s. 10.

²¹ Tamże, s. 11.

²² Tamże, s. 16–21.

²³ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści europejskiej*, [w:] tenże, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 278.

²⁴ I. Watt, *Narodziny powieści...*, s. 33.

Ten drugi rodzaj jest kolejnym wyróżnikiem konwencji realistycznej²⁵. W debiucie Jakuba Żulczyka poznajemy na przykład „Moją Byłą Kobietę” oraz „Gamecube Girl”, której z kolei „prawdziwe” imię, Kaśka, bywa przytaczane w cudzysłowie. W efekcie tak, jak dzieje się w przypadku opisu czasu i miejsca, postaci często pozostają jedynie symbolicznym zbiorem cech. Konstruowane jako nośniki znaków, tendencji, cech charakteru, nie otrzymują indywidualnej tożsamości. W zamian zostają użyte jako przedstawienie wyobrażenia zbiorowego.

Erving Goffman pisze: „Istnieje zespół osób, które przez swą sceniczną działalność w połączeniu z dostępnymi rekwizytami tworzą scenę; z niej wyłania się «ja» odgrywanej postaci i inny zespół, publiczność, której działalność interpretacyjna jest konieczna, by «ja» zaistniało”²⁶. Innymi słowy „ja” nie może zaistnieć, jeśli nie powstaje scena potrzebna do tego. Jak starałam się dowieść wcześniej, potrzebna „scena” nie powstaje (lub jest niewystarczająco spójna). Odbiór świata przez bohaterów wydaje się być podobnie fragmentaryczny, jak obraz uzyskiwany przy włączonej lampie stroboskopowej, (podobnego porównania użyła Dorota Masłowska w tekście *Przyszkoleni do jedzenia*²⁷). W takiej sytuacji podmiot nie umie ujrzeć się w całości, zawiązać spójnej narracji na swój temat.

Na *Zrób mi jakąś krzywdę* można spojrzeć jako na powieść-próbę, w której sięga się po eksperymentalny język i wyrzuca z powieści kontekst społeczny i polityczny. W ten sposób Żulczyk oddaje stan zagubienia, pospiesznej adaptacji, ekspresowego rozwoju, pojawiających się możliwości awansu społecznego i wykluczenia innych. Próbując czytać powieść Żulczyka jako „realistyczną”, innego znaczenia – w myśl przekonania, że czasem puste miejsce jest równie znaczące – nabiera powieściowy „wielki nieobecny”, czyli kontekst społeczny. W tym przypadku nieobecność ta unaczynić by mogła okres zmian, niepewność, co przyniesie nowy układ i odbieranie odprysków dyskursu o erozji tkanki społecznej i utraty poczucia bezpieczeństwa.

Korzystając z rozróżnienia Wolfganga Isera na fikcje wyjaśniające i fikcje literackie, należy przyjąć, że tekst Żulczyka (fikcja literacka) opiera się na konstrukcji „jak gdyby”. Oznacza to, że jest aktem reprezentacji przedstawiającym nieobecność, bez oparcia w faktycznym wydarzeniu, a jako narzędzie eksploracji i unaczynienie nieobecności jednocześnie wprowadza wieloznaczność i rozwarstwienie oraz ujawnia sposoby funkcjonowania kultury²⁸. Ten brak oparcia w faktycznym wydarzeniu jest jednak umowny, i między innymi dzięki niemu literatura bierze rzeczywistość w nawias, co oznacza, że „rzeczywistość nie jest nam «dana», ale mamy ją traktować,

²⁵ I. Watt, *Narodziny powieści...*, s. 16–19.

²⁶ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego...*, s. 59.

²⁷ Stosunkowo łatwo trafić na podobny trop, na przykład Jan Tomkowski, pisząc o polskiej prozie lat 1976–1996, stwierdzał: „(...) badacze lubią mówić o zmieniającej się nieustannie perspektywie. Ja mogę obrazowo powiedzieć, że mam do czynienia nie tyle z obrazami zmieniającymi się «jak w kalejdoskopie», co rozmiętymi, trudnymi do uchwycenia fragmentami teledysku” (J. Tomkowski, *Powieść polska 1976–1996*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1998, s. 368).

²⁸ W. Iser, *Czym jest antropologia literatury?*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 11–35.

jak gdyby tak właśnie było”²⁹. Dzięki takiemu rozumieniu fikcjonalności literatura staje się narzędziem eksploracji. Przyjmijmy dalej za Iserem, że rozumienie znaków nie polega na uchwyceniu znaczeń, lecz dostrzeganiu ich implikacji wywoływanych przez tarcie między znaczeniem dosłownym a ukrytym. Sytuacja nadmiaru i destabilizacji, którą opisuje autor, utrudnia mu selekcję, rozumianą jako negatywność, rozdwojenie, które nie dopuszcza jednej rzeczy, dzięki czemu inna rzecz staje się możliwa. Ten nowy świat, w którym wszystko jest możliwością, wszystko znaczy, a jego poznanie nie daje się ustrukturyzować, stawia opór również wtedy, gdy jest przetwarzane w fikcję literacką. Tutaj gest tworzenia, ludzka odpowiedź na istnienie luki informacyjnej, nosi znamię niedostateczności. Powstała fikcja nie potrafi wyjść poza granice opisywanej „jak gdyby” rzeczywistości, odbija jedynie kolejne nie-miejsce³⁰, niosąc znaczenia ujęte w nawias potencjalności i niestałości. Tym samym trafia ona w sedno opisywanego przedmiotu, nie oferuje jednak czytelnikowi żadnej możliwości jego zrozumienia.

Paul de Man stwierdza, że „strukturalny moment koncentracji na kodzie dla samego kodu jest nieunikniony i literatura w sposób konieczny płodzi swój własny formalizm”³¹. Tak też stało się w przypadku literatury przełomu XX i XXI wieku, która w dużej mierze oparta była na związku syntagmatycznym – pisarze tworzyli ciągi słów, które przylegały do siebie. Przejawiało się to w pewien sposób w ekonomii wypowiedzi, obficie wtedy książki wydawano, i równie suto były formułowane wypowiedzi (nawet jeśli nie obszerne pod względem liczby stron). Powstawały w ten sposób teksty, których logiką, wydawać się mogło, była uroda; literatura miała być przyjemna, bliska życia i pociągająca. Jednak literatura, z jednej strony pozbawiona przymusu przydatności, z drugiej strony w ujęciu antropologicznym jest formą komunikacji, która pełnić może rozmaite funkcje. Pisarstwo może być wzorotwórcze, może tłumaczyć, ukazywać, tworzyć postawy, osuwając zmiany zachodzące w otoczeniu. W okresie po transformacji, który opierał się na powszechnym wysiłku adaptacji do nowych warunków, każda zmiana niosła znaczenie symboliczne. Z tego też powodu twórczość stawała się czasem fasadowa, niezdolna do objęcia i oddania obrazu, który był opisywany.

Literatura tamtego okresu często była krytykowana za brak zaangażowania. Jednak opisane przeze mnie wysiłki pisarskie mogą przynieść nowe odczytania, jeśli zapytać o ich ładunek realistyczny. Zaznaczyć trzeba jednak, że realizm, o którym tutaj mowa, jest rozumiany specyficznie – jako pojęcie ruchome, czyli niezwiązane ograniczeniem formalnym, dążące do uchwycenia zachodzących zmian kulturowo-społecznych. Dzięki takiemu podejściu ujrzeć można w analizowanej powieści Jakuba Żulczyka postawę młodego pokolenia, która – choć opierała się w sporej

²⁹ Tamże, s. 26.

³⁰ J. Banasiak, *Lata 90.: bez-czas i czasy równoległe*, „dwutygodnik.com” czerwiec 2011, nr 58, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2271-lata-90-bez-czas-i-czasy-rownolegle.html> [dostęp: 9.05.2015].

³¹ P. de Man, *Semiologia i retoryka*, przeł. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1996, s. 211.

części na odwrocie od tego, co społeczne – jest w równej mierze opowieścią o przyzwyczajaniu się do wolności i (może przede wszystkim) odpowiedzialności.

W swoich rozważaniach kierowałam się przekonaniem, że literatura pierwszych dekad XXI wieku może oświetlić zagadnienia podjęte po 1989 roku – ukazać kierunki, w których poruszone wątki się rozwiną, i tym samym wzbogacić o rozumienie niedostępne w sytuacji, kiedy sięga się po tekst aktualny lub jedynie po tekst z przeszłości, nawet jeśli tak przecież niedalekiej. Dzięki temu możemy się przekonać, że niechęć do pojęcia „pokolenie” zelżeje, a głosy na temat twórczości lat 90. okażą się sentymentalne, afirmatywne, dążące do zawładnięcia obrazami i wyobrażeniami, które mogą zostać użyte jako spoiwo wspólnotowe.

Zrób mi jakąś krzywdę by Jakub Żulczyk and the question of realism in prose

Abstract

The article focuses on the effort to revisit Polish novel from the end of XX and the beginning of XXI centuries and to re-examine critical voices that were directed at young writers at the time. The subject of reflection relies on the question whether it would be justified to view selected prose from that period as realistic, in the way that realism is understood in the perspective of anthropology of literature.

Key words: nineties, anthropology of literature, irony, realism

Paulina Domagalska – doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, absolwentka kulturoznawstwa tamże. Pracę magisterską, pod opieką naukową dr hab. Agnieszki Karpowicz, pisała o polskiej kulturze przełomu XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości literackiej zwłaszcza tzw. młodego pokolenia. Wśród zainteresowań naukowych znajdują się między innymi polska literatura współczesna, antropologia literatury, strategie (pseudo)autobiograficzne i ironia a tekst.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.13

Alicja Ungeheuer-Gołąb

Uniwersytet Rzeszowski

Roksana Jędrzejewska-Wróbel w trzech odstępach.

O kreowaniu światów poprzez słowo i obraz

Dzieło literackie jest jedno (...) ilustracji może być wiele

Seweryna Wyślouch

Zawsze, kiedy kończę lekturę książki, która mnie poruszyła, zaglądam na obwolutę i szukam danych o autorze. Gdy nie ma tam fotografii, zwykle żałuję, bo chcę spojrzeć w oczy człowiekowi, który otworzył moją duszę. Nie poszukuję wizerunku bohatera, jestem ciekawa tego, kto prowadził mnie przez zmyślony świat i przez czas wędrówki był mi mentorem, najdroższym przyjacielem. Wspominam o tym, bo temat rozmaitych odcieni przyjaźni jako związku między ludźmi będzie co jakiś czas istotnym pobocznym wątkiem tego tekstu.

Jak pisała Jeanette Winterson, „wybór tematu (...) jest decyzją intymną”¹. Nie jest zaskoczeniem, że taka refleksja zrodziła się w umyśle kobiety. Nawiązywanie intymnego związku z opowieścią i wszystkim, co ona zawiera, bez podawania jakichś szczególnych powodów, jest doświadczeniem intuicyjnym typowym dla żeńskości. Zatem odczucie przyjaźni, sentymentu i ufności wynikające ze szczególnej więzi z opowieścią dało mi ostateczny impuls do podjęcia niniejszych analiz.

Słowo funkcjonuje w kulturze w bardzo różnorodnych konfiguracjach. W tych rozważaniach rozumiem je jako składnik kodu językowego o funkcji poetyckiej, która ujawnia się w przekazie o charakterze literackim. Podobnie traktuję obraz, który jest elementem kodu obrazowego budującego warstwę ilustracyjną utworu. Ponieważ interesują mnie związki między tymi dwoma obszarami oraz ich znaczenie, przytaczam istotną dla tej problematyki wypowiedź Grzegorza Godlewskiego, który uznaje, że „Swego rodzaju piśmienność właściwa jest również innym sztukom – muzyce, malarstwu czy teatrowi – które nawet jeśli nie posługują się słowem piśnianym, budują swoje dzieła na podobieństwo tekstu, jako samodzielne struktury znaczeń”².

Książka ilustrowana spełnia zwykle funkcję twórczą, jeśli przyjmiemy za Jurijem Łotmanem, że operacja przekładu intersemiotycznego daje nową przestrzeń, która tworzy się dzięki temu, iż przekład nie jest symetrycznym przekształceniem, nie

¹ J. Winterson, *Brzemie*, przeł. Z. Batko, Znak, Kraków 2006, s. 9.

² G. Godlewski, *Słowo i sztuka słowa w ujęciu antropologicznym: media, praktyki, funkcje*, [w:] *Słowo na terytorium sztuki dla dziecka*, red. G. Leszczyński, H. Gawrońska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2013, s. 21.

daje ściślejszej odpowiedniości³. Taka transpozycja bardzo często towarzyszy ilustrowaniu tekstu literackiego na potrzeby książki bogato ilustrowanej i obrazkowej. Wynik przekładu intersemiotycznego ma wówczas postać obrazu i służy dziecku. Zdaniem Łotmana

znamienna jest sytuacja, kiedy między kodami istnieje nie po prostu odmiennosc, lecz sytuacja wzajemnej nieprzetłumaczalności (na przykład przy przekładzie tekstu słownego na ikoniczny) (...) Kombinacje przekładalności i nieprzekładalności (o różnym stopniu tych czynników) określają funkcję kreatywną⁴.

Następuje wówczas coś w rodzaju „przyrostu sensu”⁵. Ów „dodatek” determinowany jest tekstem literackim, ale w wielu przypadkach pojawia się właśnie dzięki zwizualizowaniu go.

Omawiając utwory Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel, spróbuję przeanalizować tę dodatkową wartość. Do prezentacji wybrałam trzy znane i wielokrotnie nagradzane książki z tekstami autorstwa tej zdolnej i bardzo twórczej pisarki: *Królewna; O słodkiej królownie i pięknym księciu* oraz jedną z części serii o Florce zatytułowaną *Florka. Listy do Józefiny*. O wszystkich już pisałam, ale w nieco innych kontekstach⁶. Warto jeszcze raz pochylić się nad tymi egzemplami, skupiając się na ich szacie graficznej oraz obrazach światów ukazanych w splecionych kodach języka i obrazu. Utwory te ilustrowały trzy kobiety: Ewa Poklewska-Kozieńko, Agnieszka Żelewska i Jona Jung.

Roksana Jędrzejewska-Wróbel – pisarka, ale także literaturoznawczyni – za swoją twórczość dla młodych otrzymała wiele nagród i wyróżnień. Do najbardziej utytułowanych jej utworów należą: *Królewna* – I miejsce w Ogólnopolskim Konkursie Literackim im. Czesława Janczarskiego dwutygodnika „Miś”, nominacja do nagrody BESTSELLERek 2004, nominacja w konkursie Dziecięcy Bestseller Roku 2004; *Florka. Z pamiętnika ryjówki* – Nagroda Biblioteki Raczyńskich, Nagroda Literacka im. Kornela Makuszyńskiego za serię *Florka* 2008, BESTSELLERek 2008–2009 za *Florka. Listy do Józefiny; Kosmita* – Książka Roku 2009; wyróżnienie w Konkursie Literackiej Nagrody im. K. Makuszyńskiego i inne. Dzięki tematom poruszonym w swych utworach, jasnej, zrozumiałej dla dziecka narracji pisarka zaskarbiła sobie przyjaźń wielu dziecięcych czytelników.

Lektura wybranych tekstów literackich pokazuje, że każdy z nich jest wynikiem specjalnego typu związku między autorką a ilustratorką. Relacja ta zbudowana jest na współrozumieniu z autorką złożonej do graficznego opracowania historii, ale też na wyjątkowej więzi wynikającej z podobnego odczuwania, przeżywania, odbierania rzeczywistości. Wydaje się, że ta podobna wrażliwość, przy jednoczesnym zachowaniu odrębności i inności, opiera się na pokrewieństwie płci. „Siostrzana”

³ Zob. J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 72–75.

⁴ Tamże, s. 73.

⁵ Tamże, s. 72–75.

⁶ Zob. A. Ungeheuer-Gołąb, *O królowiach – bohaterkach literackich utworów dla dzieci Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel*, [w:] *Evropska dimerze ceske a polske literatury/Europejski wymiar literatury czeskiej i polskiej*, red. L. Martinek, Slezska Univerzita w Opawie, Opava 2011.

perspektywa z jednej strony pozwala wyłuskać z materiału literackiego miejsca wspólne, z drugiej – daje możliwość polemiki, szczególnego dialogu, który nadbudowuje nowe treści.

Dziecko czytające utwory Jędrzejewskiej-Wróbel jest zwykle w wieku, który pozwala przyjmować literaturę jak mitologię. Przeważnie wierzy w opowiadane historie. Nawet jednak gdyby rozumiało już istnienie literackiej fikcji, poddaje się interesującej opowieści. Jak pisze Karen Armstrong, „iluzja rozszerza zakres naszego współodczuwania (...). Uczy nas współczucia, «czucia razem» z innymi. Podobnie jak mitologia dobra powieść ma moc przemieniającą”⁷. W tym wypadku oddziaływanie jest podbudowane współrozumieniem i współodczuwaniem artystycznych tandemów, które stworzyły wspomniane książki. Publikacje te należą do coraz silniej rozwijającego się nurtu książki ilustrowanej, której badanie zajmuje obecnie już nie tylko literaturoznawców, ale też filozofów czy kulturoznawców. Wciąż jednak brakuje w polskich badaniach wyraziście sformułowanej refleksji dotyczącej tego obszaru piśmiennictwa⁸.

Wszystkie trzy wybrane pozycje dotyczą uczuć i związków. Bohaterka pierwszej z nich – Królowna – marzy o przyjaciółach-rówieśnikach. Na okładce przedstawiono ją spoglądającą z wysokiego parkanu na bawiące się na podwórku dzieci. Treść utworu skoncentrowana jest wokół tego wątku. Samotność dziecka, jedynaczki żyjącej wśród bardzo zajętych dorosłych, konfrontowana jest tu z jego przemożną potrzebą posiadania przyjaciół. Towarzyszące tekstowi ilustracje mają za zadanie dopełnić i zobrazować niektóre z opisywanych wydarzeń. Główna bohaterka stoi na granicy dwóch światów – realistycznego, w którym jest po prostu małą, samotną dziewczynką, i fantastycznego, w którym jest królowną⁹. W obrazie bohaterki pojawia się więc obszar „między”. On właśnie, moim zdaniem, zainteresował ilustratorkę Ewę Poklewską-Kozieńską.

Utwór zaczyna się od słów:

Królowna pojawiła się na podwórku zupełnie niespodziewanie. Dzieci, zajęte zabawą, zapewne wcale by jej nie zauważyły, gdyby nie korona. Piękna i błyszcząca, połyskiwała w słońcu mnóstwem tęczyowych kamyków. Natomiast sama królowna nie była zbyt ładna – taka jakaś blada i chuda¹⁰.

Czytając ten fragment tekstu, odbiorca zwraca uwagę na cechy typowe dla bohaterów baśni. Są nimi królowna i jej błyszcząca korona. Co prawda, autorka informuje też, że królowna nie jest zbyt ładna (blada i chuda), jednak dziecku, które nosi w sobie obraz królowny archetypowej¹¹, prawdopodobnie szczegóły te umykają, stają się drugorzędne w wizualizacji postaci. Tuż obok, na sąsiedniej stronie, odbiorca może skonfrontować swe wyobrażenie z ilustracją.

⁷ K. Armstrong, *Krótką historią mitu*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2005, s. 139.

⁸ Zob. M. Cackowska, *Ten fenomenalny picturebook...*, „Ryms” 2011/2012, nr 16, s. 24–25.

⁹ Zob. A. Ungeheuer-Gołąb, *O królownach...*

¹⁰ R. Jędrzejewska-Wróbel, *Królowna*, il. E. Poklewska-Kozieńską, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2009, s. 5.

¹¹ Zob. A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Waclaw Bagiński i Synowie, Wrocław 1993, s. 34–35.



Ilustracja 1.

Źródło: Roksana Jędrzejewska-Wróbel 2009: 4.

Widzimy na białym tle podwórkowy trzepak z przewieszonym dywanikiem i stadko fruujących wróbli. W prawym dolnym rogu obok trzepaka stoi nieco przestraszona, smutna dziewczynka. Rekwizyty typowe dla królowny z baśni są tu prawie niezauważalne. Korona jest maleńka, sukienka zwyczajna, pantofelki wprawdzie z kokardkami, ale ledwie widoczne. Królowna ma krótkie (!) włosy i brzydką fryzurę, co baśniowym królownom właściwie się nie zdarza. Dodatkowo dziewczynka stoi w pozie, która zdradza nieśmiałość i wycofanie, a korona została umiejscowiona nieco z boku głowy, tak jakby miała za chwilę się zsunąć. Pokazane w ten sposób atrybuty królowny zaprzeczają słownemu przekazowi tekstu¹². Tworzą tym samym napięcie, które odbiorca musi wypełnić własnym wyobrażeniem.

¹² Zob. A. Ungeheuer-Gołąb, *O królownach...* Omawiając utwór, zwracałam uwagę na pokrewieństwo z postacią Kopciuszka.



Ilustracja 2.

Źródło: Jędrzejewska-Wróbel 2009: 18.

Kolejny przykład dotyczy momentu opowieści, gdy „Amelka spaceruje samotnie po pałacowym ogrodzie i wyobraża sobie, że ma siostrzyczkę albo braciszka, albo najlepiej i siostrzyczkę, i braciszka, z którymi może się śmiać i grać w piłkę”¹³.

Tekstowi temu towarzyszy ilustracja dopełniająca treść, na której przedstawiono dziewczynkę siedzącą samotnie nad stawem. Dominuje zieleń ogrodowej roślinności i błękit wody. Poetycki obraz przywołuje kontekst przestrzeni z baśni o Brzydkim Kaczątku Hansa Christiana Andersena. Kojarzy się więc z innością i samotnością dziecięcego bohatera utworu.

W innym miejscu dziewczynka, pokazując dzieciom drabinę, po której zeszła na podwórko, mówi: „Zrobiłam ją tydzień temu na szydełku, w tajemnicy”¹⁴.

¹³ R. Jędrzejewska-Wróbel, *Królowna...*, s. 18.

¹⁴ Tamże, s. 20.



Ilustracja 3.

Źródło: Jędrzejewska-Wróbel 2009: 21.

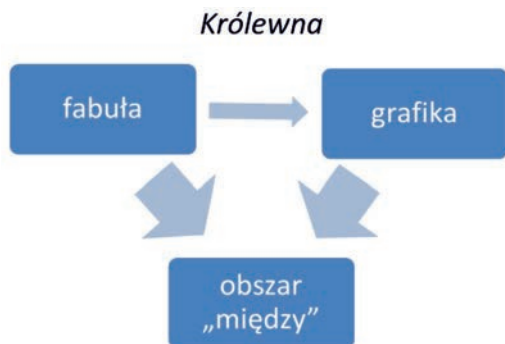
Także tu ilustracja dopełnia i jednocześnie rozszerza kontekst. Pleciona własnoręcznie drabinka kojarzy się bowiem z drabinkami rodem z ludowych baśni. Szczególnie bliski staje się tu kontekst baśni o Roszpunkce, w której warkocz spuszczone przez bohaterkę dla ukochanego jest wyrazem tęsknoty za nim.

Ilustracje Poklewskiej-Koziełło przywołują więc konteksty znanych baśni, takich jak: *Kopciuszek*, *Brzydkie Kaczątko*, *Roszpunka*. Sprawiają, że odbiór utworu staje się głębszy, a rozszerzone konteksty podnoszą jego wartość kulturową. Za każdym razem dzięki wizerunkom stworzonym przez ilustratorkę odbiorca dopełnia obraz głównej bohaterki.

Gdybyśmy oderwali od siebie te dwa kody i czytali je oddzielnie, prawdopodobnie stworzyłyby one dwa nowe, odrębne komunikaty. Zastosowane w książce obrazkowej, spletają się i wypełniają obszar „między”. Daje im to siłę kreacji wspólnej, nierozłącznej całości rozwijającej się w nową, a więc nie tylko słowną i nie tylko

obrazkową historię. Występujące tu składniki zaczerpnięte z różnych kodów (języka i plastyki) są spójne i funkcjonalnie zintegrowane.

W omawianej lekturze taki sposób ilustrowania stosowany jest do końca utworu. Zawsze gdy autorka ilustracji wypełnia obszar „między”, rodzi się nowa opowieść – głębsza, dookreślona.



Ryc. 1.

Źródło: opracowanie własne.

Odsłona druga to interesująca, napisana w nowoczesny sposób baśń *O słodkiej królownie i pięknym księciu*, do której ilustracje wykonała Agnieszka Żelewska. Projekt szaty graficznej wykorzystuje czarno-białe i barwne ilustracje oraz różne kroje czcionki. Tekst poddano więc edytorskim przetworzeniom, tak aby rozmaite niekonwencjonalne formy podkreślały lub dopełniały przekaz słowny. Zdania rozrzucone na stronach, pisane czcionką zróżnicowaną pod względem wielkości, dają odczucie ruchu. Dzięki temu szata graficzna zyskuje wydzwięk dynamiczny, awangardowy. Także w tej publikacji wizerunki głównych postaci – królowny i księcia – są pozbawione sentymentalnej, cukierkowej formy, jakby ilustratorka chciała zwrócić uwagę nie na ich baśniowe pochodzenie, urodę czy bogactwo, ale wręcz przeciwnie – na brzydotę i zwyczajność. Przeinaczenie to daje efekt komiczny, zaakcentowany portretem bohaterów umieszczonym na karcie tytułowej, który przedstawia królownę wyższą od księcia o głowę, a księcia z jedną nogą krótszą. Postaci są niezwykle wyraziste, bo namalowane w odcieniach czerwieni i amarantu.

Kolejne wizerunki także oddane są w odcieniach czerwieni, która równoważy zaskakującą, prymitywną kreskę, jaką Żelewska posłużyła się w większości portretów. Prymitywny, jakby dziecięcy sposób przedstawiania jest podstawowym środkiem artystycznym w budowaniu ostatecznej wizji świata pokazanego w tej książce. Choć na początku utworu czytamy: „Była raz sobie królowna Lukrecja. Całkiem ładna, inteligentna i zdolna. A na dodatek słodka jak miód”¹⁵ – szkice wykonane czarną kredką wywołują odczucie niepewności, które potwierdza wiadomość podana na następnej stronie. Królownę cechowały bowiem brak pewności siebie i niskie poczucie własnej wartości, które wyzwalały w niej smutek i żal.

¹⁵ R. Jędrzejewska-Wróbel, *O słodkiej królownie i pięknym księciu*, il. A. Żelewska, Media Rodzina, Poznań 2008, s. 4.

Roksana Jędrzejewska-Wróbel • Agnieszka Żelewska

O słodkiej królownie i pięknym księciu



opowieść z 3 zakończeniami
do wyboru

Media Rodzina

Ilustracja 4.

Źródło: Jędrzejewska-Wróbel 2008a.

Gdy w życiu bohaterki pojawia się książę, królowna odzyskuje humor. Kochający ją mężczyzna staje się lustrem, w którym ona może zobaczyć tylko swoje dobre strony. Jędrzejewska symbolicznie obdarzyła go wielkim jak balon sercem, które przesłaniało mu rzeczywisty widok świata, a więc i królowny. Miłość „uniosła” królownę, co obrazuje kompozycja ze strony 11, gdzie nawet wersy tekstu mają wznoszący układ.



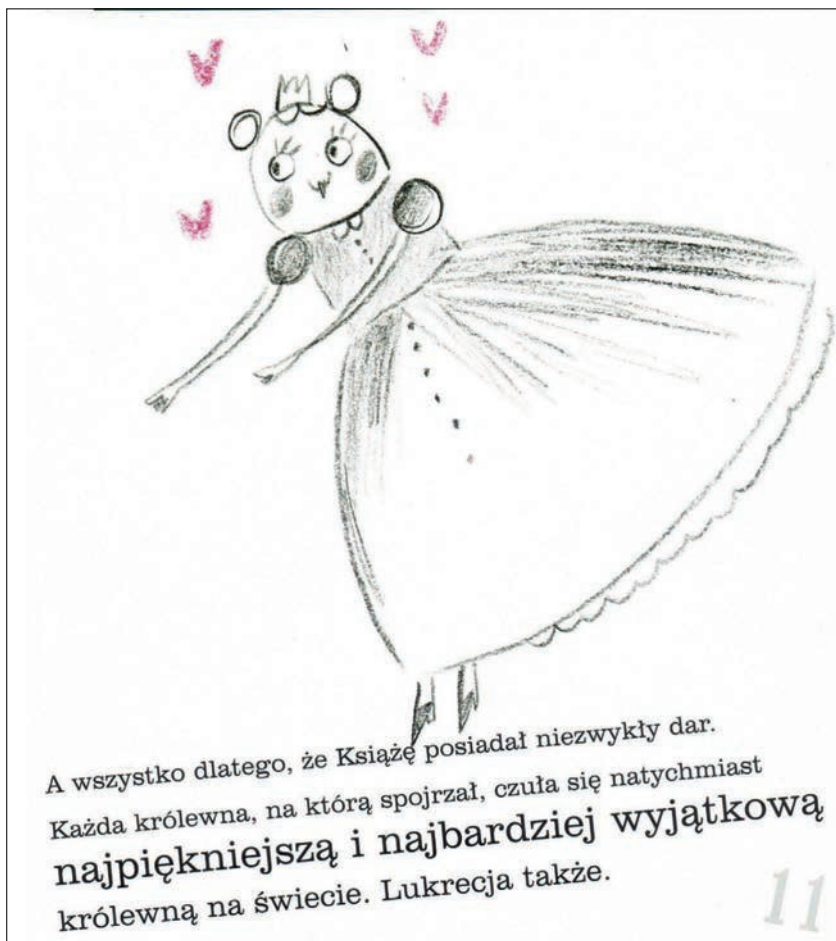
Ilustracja 5.

Źródło: Jędrzejewska-Wróbel 2008a: 5.

Warto podkreślić, że znów jest to opowieść o związku, tym razem mężczyzny i kobiety. Pisarka podejmuje kolejną próbę zinterpretowania relacji między ludźmi. Tworząc metaforę spotkania zakochanych, odsłania najsłabsze strony ludzkiej natury i niczym terapeutka podsuwa możliwe rozwiązania. Dzięki wspólnocie w myśleniu pisarki i graficzki podkreślają to także ilustracje.

Nie ma sensu przytaczać dalszych losów bohaterów, bo utwór jest znany. Wystarczy dodać, że ich miłość przeminęła, a odbiorca może sobie wybrać zakończenie całej historii według własnego uznania (autorka proponuje trzy możliwości), może też napisać własne. Dziecko-odbiorca zostaje więc wciągnięte w narrację i musi wykazać się jej rozumieniem, by wyrazić własny do niej stosunek.

Na ile istotna jest w tej opowieści szata graficzna autorstwa Żelewskiej? Spełnia ona inną funkcję niż w poprzednio omawianym utworze. Obrazy mają tu charakter

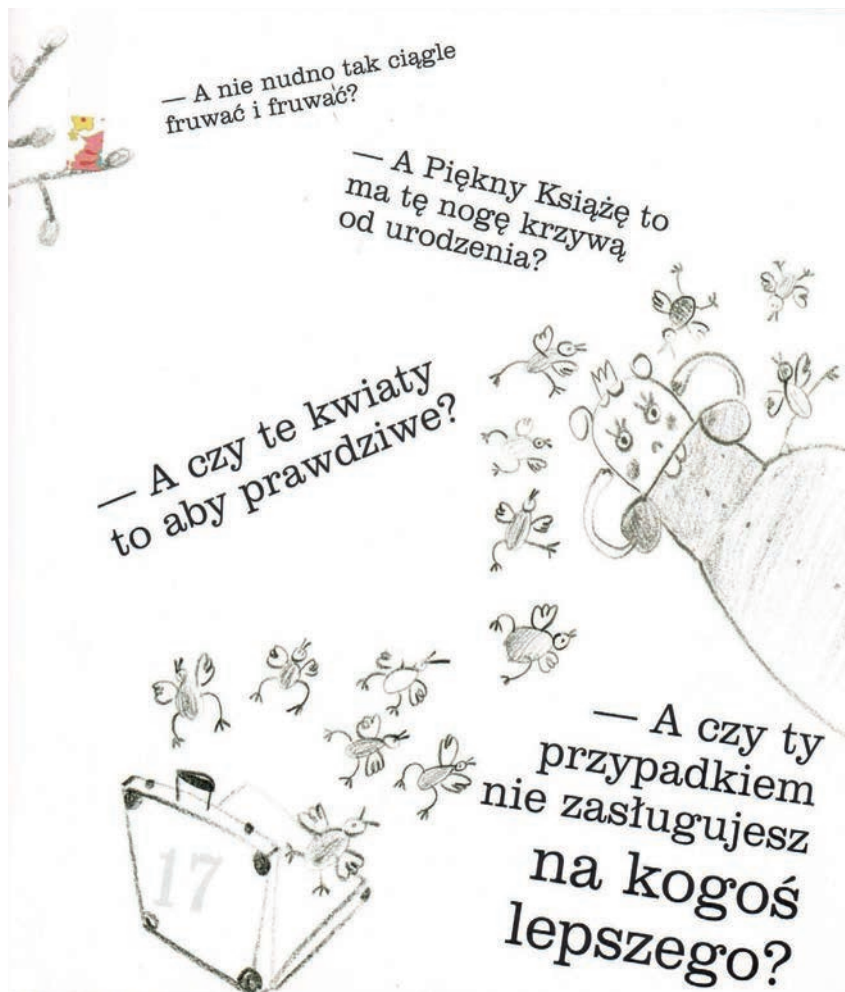


Ilustracja 6.

Źródło: Jędrzejewska-Wróbel 2008a: 11.

ilustrujący wydarzenia, a sferę naddaną tworzy ich forma – wybór postmodernistycznej konwencji jakby rozpadającej się całości.

Kiedy przeglądamy książkę *O słodkiej królownie...*, nie czytając jej, nie wiemy, co się rozpada, ale gdy zapoznamy się z treścią baśni, wiemy już, że chodzi o związek królowny i księcia. Wizerunki bohaterów złożone z prostych, kanciastych figur, czarne i czerwone barwy, pokawałkowany tekst kreują wartość naddaną, która opowiada nową historię. Nie zmienia ona fabuły utworu, wzbogaca ją o wymiar charakterystycznej awangardowej estetyki, która w tym kształcie może być dostępna już całkiem małemu dziecku. Fabuła wymyślona przez pisarkę i ilustracje wykonane w nowoczesnej formie tworzą dynamiczny, bogatszy przekaz, wypełniając obszar „między”.



Ilustracja 7.

Źródło: Jędrzejewska-Wróbel 2008a: 17.

Ów nowoczesny wymiar publikacji rozszerza horyzonty jego odbioru. Jak zauważa Alicja Baluch,

Działanie (chodzi o działanie pośrednika lektury – AUG) w ramach dekonstrukcji polega na zdemaskowaniu, zdekomponowaniu oraz przemieszaniu sensów i znaczeń utworu (zbliżając się do mentalności dziecka, można powiedzieć o rozkręcaniu, zdemolowaniu całości)¹⁶.

¹⁶ A. Baluch, *Nowe „światoodczucie” w polskich utworach dla dzieci XXI wieku*, [w:] *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 22.



Ryc. 2.

Źródło: opracowanie własne.

Nowy sposób przedstawiania treści i obrazu odsłania więc nowe kierunki „odczytania” utworu przez dziecko i pośrednika lektury.

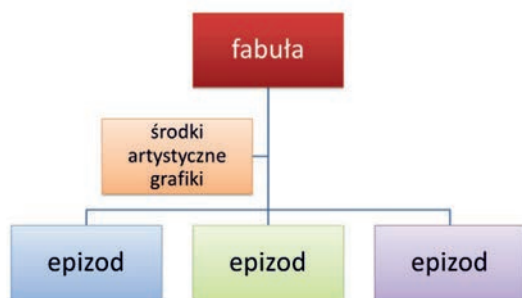
Jak wspominałam na początku, elementami spinającym wybory lekturowe są dla mnie przyjaźń i związek, dlatego w trzeciej odsłonie wybraną do omówienia pozycją jest opowieść z cyklu o Florce pt. *Florka. Listy do Józefiny*. Ilustracje do książki wykonała Jona Jung. Na tylnej stronie obwoluty umieszczono fotografie autorek – obydwie są na rowerach i wyglądają jak koleżanki. W notce zamieszczonej poniżej przyznają, że przyjaźnią się od lat, obie mieszkają w Gdańsku i współpracują ze sobą. Gdy odbiorca przygląda się tej stronie, może odnieść wrażenie, że on sam jest częścią tego teamu.

Utwór o Florce – małej myszce koszatniczce piszącej listy do przyjaciółki poznanej podczas wakacji – jest kontynuacją pierwszej części cyklu *Pamiętnik Florki*, nagrodzonej przez Bibliotekę Raczyńskich w 2008 roku. *Listy...* w niczym jej nie ustępują. Całą serię uhonorowano Nagrodą im. Kornela Makuszyńskiego. Podobnie jak w poprzednio omawianych utworach poza porozumieniem autorki i ilustratorki pojawia się tu temat szczególnych więzi między bohaterkami. Florka podczas wakacji spędzonych nad morzem poznaje nową koleżankę – myszkę Józefinę. Po powrocie z tęsknoty za przyjaciółką pisze do niej listy. Jung starannie przemyślała całość publikacji – wielkość i kształt książki, rodzaj papieru i co najważniejsze, sposób graficznego przedstawienia, uwzględniający także wyklejkę. W tym przypadku ilustracja służy podkreśleniu treści. Nie zastępuje jej ani nie wypełnia luk, ale akcentuje najważniejsze momenty życia rodziny koszatniczek. Ilustratorka zastosowała ponadto ozdobną, kolorową czcionkę dla wyeksponowania tytułów rozdziałów i zaakcentowania wyrażeń typowych dla poetyki listu: zatem zwrot do adresata na początku i na końcu każdego z listów ma inny krój i kolor niż całość druku. Pozdrowienia są zwykle dowcipne, rymują się: „Całuski jak wściekłe kluski”, „Pozdrowki-nerwówki”, „Buziaczki jak maślaczki” itp. Zastosowanie czcionki imitującej pismo odręczne wzmacnia emocjonalność wypowiedzi. Ten typ liternictwa pełni funkcję sygnatury, bo sugeruje, że te słowa skreśliła sama bohaterka.

Florka jest postacią bardzo emocjonalną, co wyraźnie można wyczytać z typu prowadzonej przez nią listownej narracji: „Bardzo dziękuję Ci za list! Czy wiesz, że to pierwszy list, jaki dostałam? Z moim imieniem na kopercie! Mój list! Tylko mój!”¹⁷.

Obrazek obok tekstu ilustruje właśnie ów moment, gdy Florka znajduje list w skrzynce pocztowej. I choć dalej następują kolejne wydarzenia, graficzka koncentruje się na tym, które jest najistotniejsze z punktu widzenia przebiegu fabuły i emocji odbiorcy. W konsekwencji takiego podejścia tekst i ilustracja funkcjonują jak temat i jego opis. Ilustracja najczęściej odnosi się też do tytułu danej części, czyli tematu kolejnego listu. Na podstawie warstwy ilustracyjnej można by więc spisać całą historię w postaci planu zdarzeń.

Florka – listy do Józefiny



Ryc. 3.

Źródło: opracowanie własne.

Analizując formę i treść tej publikacji, zauważa się, jak przemyślny jest jej kształt. Można odnieść wrażenie, że pomysły obu twórczyń przeplatają się ze sobą, tworząc ostateczny, wspólnie tkany obraz książki. Treść każdego tytułu zwykle łączy się z obrazkiem i treścią pozdrowień. Całość fabuły wypełniona jest treścią listu, a najważniejsze wydarzenie jest zaakcentowane główną ilustracją. Wszystkiego dopełniają ciepła kolorystyka i uproszczone wizerunki postaci i przedmiotów.

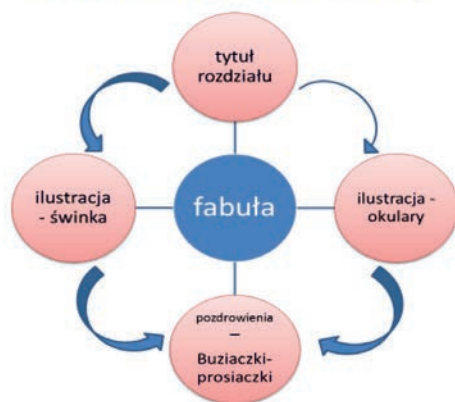
Literatura dla dzieci, a w niej książka obrazkowa, wymaga uważnego podejścia do warstwy ilustracyjnej. Obecnie, kiedy nie stawia się już pytań o potrzebę ilustrowania, warto zdać sobie sprawę z tego, że ilustracje w dziecięcej książce nie są twórcami „obojętnymi”, ale podobnie jak inne wytwory kultury znają swoją rolę. Co więcej, wypełniają lukę w sztukach plastycznych, gdyż stanowią jedyne chyba źródło sztuki wysokiej, przygotowywanej w formie dzieła plastycznego kierowanego do dziecięcego odbiorcy w sposób intencjonalny. Na te walory ilustrowania utworów literackich zwracali uwagę Stefan Szuman, Andrzej Banach, Maria Tyszkowa, Alicja Baluch¹⁸. Refleksje na temat wizualizowania tekstu literackiego Seweryna Wysłouch

¹⁷ R. Jędrzejewska-Wróbel, *Florka. Listy do Józefiny*, Literatura, Łódź 2008, s. 20.

¹⁸ Zob. S. Szuman, *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży. Zagadnienia estetyczne i wychowawcze*, Wiedza – Zawód – Kultura, Kraków 1951; A. Banach, *O ilustracji*, Inne, Kraków 1950; *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, red. M. Tyszkowa, B. Żurkowski,

odnosi do teorii dzieła literackiego Romana Ingardena¹⁹. Rzeczywiście, wiele ilustrowanych utworów dla dzieci zyskuje dookreślenie luk dzięki ilustracji. Obecnie istnieją już i takie utwory, które prawie całkowicie pozbawione są warstwy słownej, ustępując pierwsze miejsce obrazowi. Na ich przykładzie widać, jak różna może być narracja, bo w końcu głównie chodzi tu przecież o o p o w i e ś ć.

Świnka i różowe okulary



Ryc. 4.

Źródło: opracowanie własne.

Przedstawione tu publikacje różnią się między sobą podejściem twórcy do tekstu. W baśni *Królowna* ilustracja nie tyle wypełnia miejsca niedookreślone, ile tworzy nowe konteksty dzięki informacjom naddanym w obszarze treści i ilustracji. W baśni *O słodkiej królownie i pięknym księciu* sferę naddaną wykreowano dzięki nowoczesnej, niekonwencjonalnej formie wizerunków. W *Listach do Józefiny* tekst i ilustracja dopełniają się wzajemnie na warunkach stworzonych przez ilustratorkę. Tworzą schemat najważniejszych zdarzeń fabuły uzupełniony graficznymi ozdobnikami.

Ilustracja w książce dla małego dziecka zwykle pomaga mu w porządkowaniu świata przedstawionego w słowie²⁰. Omawiane tu teksty to utwory dla odbiorców w wieku wczesnoszkolnym – od sześciu do dziesięciu lat – którzy w recepcji coraz chętniej wykraczają poza wizerunki realistycznie odwzorowujące rzeczywistość. Dziecko w tym wieku powoli zaczyna się przyzwyczajać do tego, że epizod czy bohater zobrazowany w rysunku niesie elementy naddane. Choć więc czytelnik ten

Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1984; A. Baluch *Ilustracja, która prowadzi*, [w:] tejsze, *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyslenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008, s. 99–109; I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1997.

¹⁹ Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 101.

²⁰ Zob. A. Baluch, *Ilustracja, która prowadzi...*, s. 99.

nie zawsze jest świadomy fizycznego istnienia osoby ilustratora, to przyjmuje jego sposób przedstawiania wraz z ekspresją zawartą nie tylko w treści, ale i w formie. Prawdopodobnie więc w tym okresie rozwojowym dziecko będzie wypełniać w sposób intuicyjny i swobodny przestrzeń między treścią tekstu a ilustracją.

Jak starałam się pokazać na wybranych przykładach utworów, autorka tekstów, występując zwykle w parze z pokrewną duszą – ilustratorką, tworzy wspólnie z nią różnorodne koncepcje książki (warto dodać, że wszystkie cztery cytowane tu artystki łączy Gdańsk jako miejsce studiowania i życia). Ich publikacje, przemyślane w najdrobniejszych szczegółach, jak choćby sposoby numeracji stron i kształty wyklejek, są dla niedorosłych odbiorców komunikatami, które niosą informacje o charakterze artystycznym, społecznym, kulturowym. Pokazane tu edytorskie strategie obejmują całość działań edytorskich wraz z projektem okładki, wyklejką, rodzajem czcionki, formatem książki i ilustracjami. Uwzględniają dziecięcą emocjonalność. Odnoszą się do sposobu „czytania” lektury przez dziecko, który obejmuje percepcję stron książki, traktując całościowo ich ikoniczność. Warto zauważyć, że we współczesnych książkach ilustrowanych dla dzieci niejednokrotnie włącza się do jednego obiektu kultury różne znaki ikoniczne. Pojawia się więc zastosowanie rozmaitych czcionek, barw, które „znaczą”, kształtów i specyficznej „kreski”, typowej dla danego artysty. Książka dla dzieci staje się więc czymś w rodzaju swoistego *unitas multiplex*, bo budujące ją składniki tworzą razem nową całość, nośnik nowego sensu. Wydaje się, że taki sposób przedstawiania jest tu intencją, która, jeśli wywiedzie się ją z nauk filozoficznych, „umożliwia (...) poddanie każdego wytworu kulturowego rozumiejącemu poznaniu”²¹. Najczęściej dzieci odbierają taki wytwór w sposób intuicyjny, ale jak widać, można by go potraktować jak łamigłówkę i tę jego wartość wykorzystać w opracowaniu lektur w szkole lub przedszkolu. W szczególności sposób splatają się w nich słowo i obraz. Szata graficzna determinuje tu powstanie nowych narracji, a poprzez nie – nowych światów.

Roksana Jędrzejewska-Wróbel in three views. About creating realities through the use of word and picture enters

Abstract

The article entitled *Roksana Jędrzejewska-Wróbel in three views. About creating realities through the use of word and picture enters* enters into interpretation of particular meanings between the literary text and its representation. Three books by Roksana Jędrzejewska-Wróbel, such as: *Królowna* (2009), *O słodkiej królownie i pięknym księciu* (2008), *Florka. Listy do Józefiny* (2008) have been chosen to be discussed. The authoress of the article points to differences in how the particular illustrators: Ewa Poklewska-Kozieńko, Agnieszka Żelewska, Jona Jung picture their works. She pays attention to the fact that the ways of introducing the picture (writers line, avant-garde concept, choice of scenes etc.) establish new context for understanding each literary work as a whole filling in so called space “between” (between word and picture).

Key words: prose for children by Roksana Jędrzejewska-Wróbel, illustration in a book for child

²¹ M. Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 117.

Alicja Ungeheuer-Gołąb – dr hab., prof. nadzw. Uniwersytetu Rzeszowskiego, pedagożka, literaturoznawczyni, poetka, pracuje na Wydziale Pedagogicznym UR. Zajmuje się badaniami nad literaturą dziecięcą (głównie dla dzieci do 12. roku życia) widzianą w szerokiej perspektywie jej związków z pedagogiką, psychologią, antropologią kultury i obcowaniem dziecka ze sztuką. Autorka artykułów i książek, m.in.: *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości* (Rzeszów 1999); *Tekst poetycki w edukacji estetycznej dziecka* (Rzeszów 2007); *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie* (Rzeszów 2009), *Rozwój kontaktów małego dziecka z literaturą* (Warszawa 2011); *Literackie inspiracje w rozwoju przedszkolaka* (Warszawa 2012). Współredaktorka tomów: *Noosfera literacka. Problemy wychowania i terapii poprzez literaturę dla dzieci*, (współred. Małgorzata Chrobak), Wydawnictwo UR, Rzeszów 2012; *O tym, co Alicja odkryła... W kręgu badań nad toposem dzieciństwa i literaturą dla dzieci i młodzieży*, (współred. Małgorzata Chrobak, Michał Rogoź), Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2015; *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka* (współred. Urszula Kopec), Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.14

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

Igraszki dla dzieci do lat stu, czyli *Przygody kota Murmurando* Agnieszki Kuciak

Autorka *Przygód kota Murmurando*¹ – nagrodzonych w 2007 tytułem Książki Roku przez Polską Sekcję IBBY – to literaturoznawczyni, tłumaczka *Boskiej komedii*² i poetka³. Skromną objętością książeczka, o przyjaznej, ale dość banalnej szacie graficznej, może wprawić w konsternację nieprzygotowanych czytelników. Mają oni bowiem do czynienia z „czarodziejką uczoną, wytrawną filolożką, ekspertką od słów i aluzji, ironistką, erudytką. Trzeba więc uważać, by – zirytowana czytelniczą ignorancją – nie zamieniła nas w encyklopedyczny lapsus”⁴. To żartobliwe ostrzeżenie Piotra Śliwińskiego znajduje się wprawdzie na ostatniej stronie okładki wydanego rok po *Przygodach kota Murmurando* tomu prozą *Animula Blandula* przeznaczonego dla dorosłego czytelnika, jednak i w *Przygodach...* autorka jest „czarodziejką” – lub, jak ujmuje to werdykt IBBY, „pomysłowym Dobromirem” literatury: „ledwo jej wzrok spocznie na ogórku, kapiu, muchomorze, kromce pumpernikla – już przerabia te fanty na rymy i pączkujące dygresjami historie «od czapki»”⁵. Tytuł Książki Roku jest zatem nagrodą „dla literatury niesubordinowanej – swawolnej, nie skrępowanej żadną podręcznikową normą”⁶.

„Podręcznikowa norma” powinna być oczywiście rozumiana nieco metaforycznie. *Przygody...* z pewnością nie są skrępowane którąkolwiek z ustalonych konwencji literatury dziecięcej. Tytuł łudzi podobieństwem do znanych z kanonu

¹ A. Kuciak, *Przygody kota Murmurando*, il. A. Żelewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006.

² Dante Alighieri, *Pieśń*, przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej i Biblioteka Telgte, Poznań 2002; Tenże, *Czyścić*, przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej i Biblioteka Telgte, Poznań 2003; Tenże, *Raj*, przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej i Biblioteka Telgte, Poznań 2004.

³ A. Kuciak, *Retardacja*, Biblioteka Studium, Kraków 2001; Taż, *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących*, Znak, Kraków 2005; Taż, *Animula Blandula*, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 2007.

⁴ A. Kuciak, *Animula Blandula*, IV strona okładki.

⁵ http://www.ibby.pl/?page_id=819 [dostęp: 31.01.2016].

⁶ Tamże.

lektur szkolnych *Przygód Filonka Bezogonka* Gösty Knutssona⁷, ale nastawienie na podobny tryb lektury skończy się rozczarowaniem. Ponadto autorka *Przygód kota Murmurando* nie podporządkowuje artystycznej kreacji konkretnemu adresowi czytelniczemu. Limitacja tekstu na krótkie, opatrzone tytułami całości, znaczny udział formy wierszowanej (stroficznej, z wyrazistymi rymami) sugeruje lekturę dla młodszych dzieci; kluczowe postaci kota i myszy także. Wrażenie to podtrzymuje (a raczej, ze względu na pierwszeństwo w percepcji, narzuca) również strona graficzna⁸.

A jednak autorka oferuje wyrafinowaną zabawę literacką, dla dziecka niemożliwą do podjęcia bez dysponującego pewną kulturą literacką pośrednika lektury. Warto się jej oddać: *Przygody kota Murmurando* to lektura mogąca przynieść satysfakcję też dorosłemu pośrednikowi lektury. Może bardziej adekwatne byłoby odwrócenie perspektywy i stwierdzenie, że może ona przynieść również satysfakcję dziecku. Bo może przede wszystkim, a przynajmniej w równym stopniu, dorosłemu. Sama autorka z pewnością bawiła się doskonale. Czytelnikom (zapewne elitarnym) własnego przekładu trzeciej części *Boskiej komedii*, zamiast wstępu „godnego głowy ucześniejszej i bardziej erudycyjnego temperamentu”⁹, zaoferowała „historię kilku swych przygód z chodzenia i polatywania wśród równych grządek tarczyny. Historię nie całkiem poważną”¹⁰, zaś czytelnikom *Przygód kota Murmurando* wyprawę nie tak daleką wprawdzie jak ta Dantego (zaledwie na Księżyc...), ale obfitującą w intelektualne i artystyczne przygody. „Erudycyjny temperament”, którego Kuciak zwodniczo się wypiera, współistnieje bowiem u niej z postawą dziecka-mistrza, które niestrudzenie usiłuje „świat przyłapać na inności”¹¹; z powodzeniem, w przeciwieństwie do dziecka z wiersza Wisławy Szymborskiej¹².

Przygody kota Murmurando z pewnością należą do literatury dwuadresowej; stąd żartobliwe określenie w tytule artykułu. Nie wdając się w teoretyczne rozważania na temat dwuadresowości, chciałabym wskazać te aspekty książki, w których owa dwuadresowość się przejawia. Pierwszy zespół zagadnień, wiąże się z autotematyzmem i metaliterackością.

Należy wspomnieć, że drugi z tomików poetyckich Kuciak, *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących*, skonstruowany został wedle szczególnego zamysłu: autorka stworzyła w nim fikcję autorstwa, powołując do istnienia około dwudziestu osobowości poetyckich. Fikcji autorstwa towarzyszy fikcja edytorska; zbiór

⁷ Pierwsza książka o przygodach sympatycznego kotka ukazała się w Szwecji w 1939 roku (oryginalny tytuł: *Pelle Svanslös på äventyr*), polskie wydanie w 1961 roku.

⁸ Ze względu na praktyki wydawnicze można domniemywać, że strona graficzna książki nie powstała w konsultacji z autorką tekstu.

⁹ A. Kuciak, *Prolegomena do rajskiej radości*, [w:] D. Alighieri, *Raj*, s. 5.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ W. Szymborska, *Wywiad z dzieckiem*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane*, wyd. nowe rozszerzone, Wydawnictwo a5, Kraków 2005, s. 183. Wiersz z tomu *Wszelki wypadek* (1972).

¹² O dziecku jako mistrzu postawy egzystencjalnej pisałam w artykule: „*Na splątane skrót*” – *twórcze udzielnienie w poezji Wisławy Szymborskiej*, [w:] *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze*, red. M. Chrobak, K. Wądołny-Tatar, Universitas, Kraków 2016, s. 247–259.

wierszy zaopatrzone zostały w noty o autorach. Można w nich wyczytać między innymi, że niektórzy z wymyślonych poetów uprawiają z kolei fikcję biograficzną, grają z własnym twórczym wizerunkiem. Niekiedy doprowadzając tę grę do poziomu, w którym ujawnia ona status gry: poetka Nikt „twierdzi, że nie istnieje, nie istniała i istnieć nie będzie”¹³.

Analogiczny pomysł – fikcja autorska i edytorska zarazem – zastosowany został w *Przygodach kota Murmurando*. Fikcyjny wydawca *Przygód...* informuje:

Przepraszamy wszystkich czytelników, ale opowieść o kocie, który połąknał księżyc, została miejscami nadgryziona i jakaś mysz poetka bezczelnie wstawiła swoje wiersze na miejsce przygód Murmuranda. Cóż, gdy kota nie ma, myszy harcują – gdy wschodzi kot, myszy piszą. Kto złapie tego gryzonia, niech go wypyta o wszystko¹⁴.

Mamy zatem tekst prozą, przedstawiony czytelnikowi jako ten „właściwy”, ale uszkodzony oraz „dzikich lokatorów” książki, wiersze. Można to potraktować jako delikatny żart z aspiracji poetyckich na wyrost. Także jako odniesienie do socjologicznego stereotypu: poezję piszą młodzi, wystarcza do tego śmiałość (by nie rzecz tupet), proza wymaga dojrzałości, roztropności.

Szyborska (w jakiejś mierze jeden z wzorów, punktów odniesienia poezji Kuciak) pobudziła apetyt na epikę sów, na „aforyzmy jeża/układane, gdy/jesteśmy przekonani, że nic, tylko śpi!”¹⁵. Tu mamy poezję myszy. Jak brzmi poetycki głos myszy? I czy da się w nim odnaleźć mysią sygnaturę? Czy mysz ujawnia, że jest myszą? Czy komuś mignął w książce jej ogonek, nim uciekła? Pytanie można bowiem postawić zarówno w sposób „uczony”, jak zrozumiały dla dziecięcego czytelnika; mysi trop może podjąć filolog do spółki z dzieckiem.

Najdosłowniej mysia sygnatura przejawia się w postaci znanego z psychosocjologii, a odnajdywanego także przez badaczy literatury „efektu litery z imienia”. Powoduje on – jak żartobliwie objaśnia Ireneusz Piekarski – że „Tomek raczej poślubi Teresę, kupi Toyotę i zamieszka w Tomaszowie, stając się trenerem taekwondo i namiętym czytelnikiem tabloidów, niż zostawszy mężem Hani, zafunduje sobie Hondę, osiedli się w Henrykowie i zostanie humanistą-hermeneutą (to oczywiście los, który imię przyszykowało dla jego kolegi Henryka)”¹⁶. Efekt ów odnaleźć można w warstwie brzmieniowej dzieł literackich; zwłaszcza poetyckich, w których autorski egotyzm wspierają „akumulacyjne reguły poezji (z jej podświadomym modelowaniem werbalnym i tkwiącą u korzeni funkcją mnemotechniczną)”¹⁷. Toteż jedną

¹³ A. Kuciak, *Dalekie kraje...*, s. 103.

¹⁴ Taż, *Przedmowa wydawcy*, [w:] tejsze, *Przygody kota...*, s. 3. Odtąd przywołując ten utwór, posługiwać się będę opisem bibliograficznym skróconym, podając w tekście głównym, w nawiasie po cytacie, tytuł części tekstu (o ile nie był wymieniony w poprzedzającym zdaniu) oraz numer strony.

¹⁵ W. Szyborska, *Obmyślam świat*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane...*, s. 58. Wiersz z tomu *Wołanie do Yeti* (1957).

¹⁶ Zob. I. Piekarski, *Narcyzm anagram, sygnatura. Uwagi o pewnej obsesji (i literaturze)*, [w:] *Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud – Jung – Fromm – Lacan*, red. E. Fiała, I. Piekarski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 317.

¹⁷ Tenże, s. 331.

z bohaterek mysich wierszy jest Marysia zwana Mysią (*Nanibowi goście*); w innym wierszu przedstawiona jako „Marysia,/mistrzyni świata w przytulaniu misia” (*Misia Marysia*, s. 34).

Twierdzenie, że grzybowi bohaterowie wiersza *Muchomor* także ze względu na „efekt litery z imienia” nie są, na przykład, borowikami, byłoby zapewne nadużyciem... są bowiem istotniejsze motywacje tego wyboru. Jednak też związane z mysią perspektywą. Owa myśia perspektywa – subtelniejszy ślad niesfornej autorki wierszy – uobecnia się w kreacji przestrzeni, w upodobaniu do rozumianej dosłownie przyziemności, np., przestrzeń pokrewna mysiej dziurze to miejsce zamieszkania maleńkiej bohaterki wiersza *W kapciu*. Ale przyziemność perspektywy ma również sens metaforyczny: to brak szansy na podwyższenie statusu, na wzlot. Wspomniane już *Muchomor* melancholijnie wzdychają:

Ach, muchomor jest do ziemi przypisany,
nie dla niego pójdzie w skoczne tany
i rozkoszna kąpiel ze śmietany (*Muchomor*, s. 19)

Pamięć czytelnika, byłego dziecka, przywołuje *Grzyby* Jana Brzechwy (niezapomniane zwłaszcza z ilustracjami Jana Marcina Szancera). Ale przecież u Brzechwy *Muchomor*, jako jedyne, pokonały przyziemność grzybowej kondycji, tak sugestywnie odmalowaną przez przedstawicieli innych gatunków. Tu natomiast *Muchomor* nie aspiruje do statusu wojownika; marzy zaledwie – i to świadom daremności swych marzeń – o kąpeli w śmietanie...

W tytule *Przygód kota Murmurando* figuruje odwieczny wróg mysiego rodu; kolejnym, najłatwiej zapewne uchwytnym dla dziecka, aspektem „myszości” jest stosunek do kota. Prezentowany z mysiej perspektywy kot występuje w roli przestępcy w wierszu *Trup w trawie (wierszyk kryminalny)*. W innym wierszu figura kota uruchamia mechanizm poezjotwórczy:

Raz wracamy do domu – o rety!
Koty zjadły nam wszystkie kotlety.
Nie, to po prostu przeraża:
zjadły koniec kwietnia z kalendarza,
i krakersy, i kołdrę w kratkę,
zjadły kanarki i ich kłatkę,
i kurz z kredensu, i kapary,
i kołysanie się kotary,
i kontredans karaluchów z kąta,
i schrupały kapitały z konta,
i w książkach słowa krytyki,
i wpadły w kociokwik dziki. (*Koty*, s. 25)

Warto ten tekst przywołać także dlatego, że wyraźnie obrazuje różnicę między typowym „wierszykiem dziecięcym”, wyliczanką opartą na prostym koncepcie językowym (tu: wspólnej pierwszej literze wyrazów) a poezją, posługującą się bardziej zróżnicowanymi i subtelniejszymi metodami kreacji. *Koty* z wiersza zjadają to, co

dosłownie można zjeść: kotlety, pospolite i przewidywalne¹⁸, kanarka, o co można je zasadnie posądzić, krakersy – co powinno spotkać się ze zrozumieniem dziecięcych czytelników, oraz kapary, świadczące o zindywidualizowanym i zaskakującym guście. Ale też – „koniec kwietnia z kalendarza”. Można to zrozumieć jako skrót myślowy (koty zjadły kartki z kalendarza, obejmujące daty z końca kwietnia), albo jako pierwszą zapowiedź owego zawirowania, „kociokwiku dzikiego”, w który wpadają chyba nie tylko koty. Poetyckie metodyczne szaleństwo ogarnia również świat wykreowany w wierszu – nasycony absurdem i liryzmem; świat, w którym (być może w ramach lekkiego deseru po kotletach...) można zjeść kołysanie się kotary i kontredans karaluchów¹⁹.

Dalszy fragment wiersza wprowadza motyw znany z poezji Stanisława Jachowicza: pojawia się lekarz. Jednak nie ordynuje restrykcyjnej diety; stwierdza, że kotom brak witaminy K. Zalecenie jest równie wyrafinowane jak wcześniejszy posiłek:

– Mhm... kwarantanna i kwarcówki,
i podłączenie do kroplówki,
i kontemplacje w klasztorze
wytworzą w kotach ją może. (*Koty*, s. 26)

Mamy zatem zabawę z tradycją literacką. Ale też jeszcze inny, subtelny aspekt „mysiej sygnatury”: mysz pisząca wiersz o niesfornych, niemalże pożerających świat kotach dąży do osiągnięcia nad nimi przewagi przynajmniej w sferze symbolicznej. W słowie pozwala kotom pohulać i słowem je poskramia. Bowiem po odbyciu kuracji:

I oto cud: spokój słodki.
Znów z kocisk robią się kotki.
Cichutkie, śliczne, puchate,
pijące mleko UHT. (*Koty*, s. 26).

Mysz-autorka czyni koty elementami własnego utworu, poddanymi jej woli; to zminiaturyzowana wersja „zemsty ręki śmiertelnej” ze słynnego wiersza Szyborskiej. Ta sama mysz w inny sposób prowadzi niekrwawą wojnę z kotem: wszak to ona wdarła się na „jego” obszar, uszkodziła opowieść, w której był głównym bohaterem²⁰. Jak smakuje „nadgryziona opowieść”? To kolejne pytanie, które czytelnik-filolog może zadać dziecku i jednocześnie pokusić się o własną odpowiedź.

¹⁸ We wspomnianych już przygodach Filonka Bezogonka (a konkretnie w ich polskim tłumaczeniu) też występuje ta sama gra słów. Jedno z pytań kociego konkursu brzmi: „w nazwie którego ze smacznych dań mieści się słowo «kot»”. G. Knutsson, *Przygody Filonka Bezogonka*, przeł. Z. Łanowski, Nasza Księgarnia, Warszawa 1980, s. 140.

¹⁹ Podobną mieszankę humoru i liryki zawiera stygnąca kolacja w *Spóźnionym słowiku* Juliana Tuwima; dorosły pośrednik lektury może zabawić się z dzieckiem w porównanie obu menu, a może nawet wymyślenie własnego.

²⁰ Popularny w ostatnich latach w Polsce włoski autor literatury dziecięcej, Gianni Rodari, przedstawił jeszcze inny wariant mysio-kocie wojny kulturowej, odbywającej się za pośrednictwem literatury: „Ja zjadłam już niejednego kota, a żaden z nich nawet nie miauknął”

W przedziwnej historii kota Murmurando kluczową rolę odgrywa księżyc (a raczej: Księżyc, pisany wielką literą). Jak wiedzą niektóre dzieci, a niektórzy dorośli pamiętają, jest on z sera, produktu spożywczego, do którego myszy żywią szczególnie słabość (przynajmniej myszy literackie)²¹. Podobnie jak ser z dziurami, opowieść nabiera pełni smaku; mysz-poetka nie przynosi jej uszczerbku jakościowego. Powstają miniatury prozą, z których każda może być czytana osobno; nie wszystkie spaja postać tytułowego bohatera.

Księżyc w książce Kuciak jest zresztą także jadalny... choć w postaci płynnej. Pierwsze zdanie pierwszej części prozą brzmi: „Pewnej nocy kot Murmurando poczuł tak wielkie pragnienie, że wychłptał przez nieuwagę Księżyc, który odbijał się w miseczce ciepłego mleka” (*Księżycowa opowieść*, s. 4). Gdyby zapytać dorosłego o to, jak rozumie to zdanie (jakie wyobrażenie towarzyszy mu przy czytaniu tych słów), zapewne powiedziałyby po prostu o misce, z której znika mleko, a wraz z mlekiem księżycowe odbicie. Wychłptanie Księżycyca byłoby zatem metaforą. Jednak, jak przypomina Teresa Dobrzyńska: „to samo zdanie może być i nie być metaforą, jeśli bywa włączane w różne związki przez nadawcę komunikatu i jego odbiorcę”²². Nieuwaga i łączliwość kota Murmurando mają w świecie opowieści skutki, które należy rozumieć dosłownie.

W narracji o kosmicznej przygodzie kota pojawiają się określenia opisujące oddziaływanie Księżycyca (obiektu kosmicznego) na Ziemię i jej mieszkańców: wpływ, lunatykowanie. Autorka używa też pojęć, co prawda elementarnych, z dziedziny astronomii: orbita, krążenie ruchem jednostajnym. Takim właśnie ruchem krąży wokół Ziemi już nie sam Księżyc, ale także – kot Murmurando.

Pojawia się także czas historyczny, a wraz z nim Księżyc ujmowany w aspekcie historii cywilizacji:

Było to bardzo dawno temu, jeszcze zanim pierwszy człowiek wyszedł z rakiety kosmicznej i stanął na kocie Murmurando, zapadając się miękko w jego futrze. Lecz i on nie połapał się w sytuacji, ponieważ był to dorosły. Kot Murmurando już pozostał na orbicie okołozemskiej (*Księżycowa opowieść*, s. 4).

Metafora i dosłowność nie są tu rozłączne; splatają się wiedza naukowa i sfera baśni. Może zresztą dlatego astronomia fascynuje niektóre dzieci, bo dotyczy tego, co tak całkowicie odległe, niedotykalne, a zatem stwarzające ogromną przestrzeń dla wyobraźni – podobnie jak baśniowy świat leżący „za górami, za lasami”. Samo odczytanie metaforyczne (ku któremu skłania dorosłego przyzwyczajenie czytelnice) byłoby dla *Przygód kota Murmurando* zubożeniem. To właśnie dziecko może

– chlubi się mysz biblioteczna wobec swoich kuzynów, którym brak wykształcenia (nie żywią się książkami, zatem wiedzą jedynie o kotach zjadających myszy). G. Rodari, *Bajki przez telefon*, przeł. E. Nicewicz-Staszowska, Wydawnictwo Bona, Kraków, s. 121. Warto wspomnieć, że autorka *Przygód kota Murmurando* tłumaczyła inną książkę tego pisarza: Tenże, *Marek i Mirek*, przeł. A. Kuciak, Muchomor, Warszawa 2007.

²¹ W innej opowieści Rodariego za sprawą kota pojawia się „ser, który ukradł myszy”; jednak ostatecznie to one górują nad kotem. G. Rodari, *Interesy Pana Kota*, przeł. J. Mikołajewski, Muchomor, Warszawa 2013, s. 29.

²² T. Dobrzyńska, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Znak, Warszawa 2012, s. 34.

(choćby przez swoje pytania, dopowiedzenia, ukonkretnienia tego, co wyczytane) odsłonić dorosłemu pośrednikowi lektury potencjał dosłowności. Zatem nie tylko ono korzysta na wspólnej lekturze.

Kolejny aspekt zabawy czytelniczej, który – w różnym stopniu i na różnych poziomach zaawansowania – dostępny jest i dorosłemu i przy jego wsparciu dziecku, to gra z konwencją. Przykładem może być przywołana najbardziej wprost, bo w tytule jednego z „mysich” wierszy, konwencja horroru:

Był sobie potwór,
wygryzł w bajce dziurę
i przez ten otwór
straszne i ponure
wyściubił ślepią, zrobił „Łauuu”,
którego każdy by się bał.
I szedł, gdy właśnie na trzecie
był sernik, straszyć na świecie.

Ach, a to nie był potwór jaki dziki,
miał podręczniki swe i postraszniki,
a oprócz tego doktorat,
honoris causa potworat.
Tak się na strachu miał znać,
że strach aż było się bać.

[...]

– Ależ ja nie jem dzieci, tylko straszę.
Taki mój zawód. Wolę ciasto wasze.
Ach, chciałbym może być kochany, słodki,
żeby za uchem drapać mnie jak kotki,
miły, zabawny jak wesole grajki,
gdybym się nie bał, że wyrzucą z bajki,
za brak straszności. [...] [*Potwór (horrorek na podwieczorek)*, s. 4–7]

Istnieje tu równoległe kilka motywacji świata przedstawionego (można mówić o świecie przedstawionym, bo wierszowana opowieść ma cechy epickie). Tytułowy potwór spełnia wobec dziecka funkcję terapeutyczną, służy oswojeniu strachu. Obłaskawianie rozmaitych dziecięcych strachów (wilków, pajaków, duchów, smoków, czarownic...) tworzy nurt łatwo zauważalny we współczesnej literaturze dla najmłodszych. Zarazem jednak mamy tu zachętę do pełnego ekspresji „łal”, do zabawy w banie się i straszanie, ale też w beztrojskie rymowanie. Uciechą dla starszego czytelnika może być natomiast „potwór doctus”. Podobny przerost uczoności to cecha ujawniająca się w zabawnych portretach Agnieszki Kuciak, w cyklu zmarłychwstałek (posiadających, jako gatunek literacki, „patent wieczysty”²³) z tomu poetyckiego *Dalekie kraje...* Potwór straszy może i uczenie, ale nieskutecznie (niczym Mike Wazowski, bohater animowanego pełnometrażowego filmu rodzinnego *Uniwersytet Potworny*²⁴). Czy dlatego, że robi to w porze deseru? Dzieci wprawdzie

²³ A. Kuciak, *Dalekie kraje...*, s. 101.

²⁴ *Monster University*, Dan Scanlon, USA 2013.

chęć się kryć pod obrus, trudno jednak uznać to za strach na serio (uciełyby daleko); przestrzeń pod obrusem to jedno z uprzywilejowanych miejsc dziecięcych psot.

Fabuła, niby ballada na opak, nie zmierza ku straszemu finałowi. Konwencja okazuje się kwestią dobrych obyczajów. „Proszę przestrzegać zwykłych pór straszenia” – upomina potwora dziecko. Potwór odsłania obawę przed wypadnięciem z roli; wyznaje, że wolałby się bawić, „gdybym się nie bał, że wyrzucą z bajki/za brak straszności”. Dorośli pamiętają status „bycie w bajce” z czeskiego serialu *Arabela*; młodszy znał zawodowych „straszaków” (w oryginale: *scarers*) z *Uniwersytetu Potwornego* i wcześniejszego filmu *Potwory i spółka*²⁵. I jak w filmie, problem daje się rozwiązać bez niczyjej krzywdy. Dzieci podpowiadają potworowi, że jak każdy pracownik ma prawo do czasu wolnego. Znajdują uzasadnienie: przecież nie jest to właściwa, wyznaczona konwencją gatunku (a dla nich grzecznością) pora straszenia, a zasady ludzkiego świata podpowiadają, że na szczęście nie zawsze jest się w pracy. Co nie oznacza jednak samowoli: dzieci wymagają, by potwór przed skosztowaniem sernika się uczesał; podobnie jak zapewne one same muszą doprowadzić się do ładu nim usiądą do stołu.

Zabawę z konwencją gatunkową, a także rozpoznawalną dla dorosłego aluzję literacką przynosi inny wiersz, zatytułowany, jakże obiecująco, *Trup w trawie (wierszyk kryminalny)*:

Ach, zbrodnia to niesłychana:
wróbelka ktoś schrupał z rana. (s. 10)

Pojawiają się tu elementy klasycznego śledztwa: świadek i jego zeznania, dowód znaleziony na miejscu przestępstwa, podejrzany (a raczej podejrzana) i alibi, raczej wątpliwe. Oto kicia, „słodka i kanapowa”, tłumaczy:

[...] Mam alibi,
patrzyłam na ogon rybi.
Kto tego świadkiem jest? Ryba.
Gdzie ryba? Zjedzona chyba. (s. 13).

Łatwo dostępna dla dziecięcego czytelnika bywa zabawa słowami. *Opowieść o pewnej parze* dotyczy pary butów, o których autorka opowiada, sprowadzając do dosłowności idiomu i grając niejednoznacznością, wieloznacznością słów: „ich życie było bardzo ciężkie, ponieważ musiały nosić siedemdziesiąt kilo starszej pani”; „Lewy but wstał dzisiaj lewą nogą”; „potarły się noskami i całkiem się rozkleiły” (s. 10).

Jednak już w *Historii żelazka z duszą* lingwistyczna zabawa ma głębszy sens. Służy zbudowaniu opowieści parabolicznej, której tematem jest uwolnienie od rutyny, przymusu, pozornej konieczności. Tu bohaterem jest stare żelazko, które „w głębi duszy nie lubiło, żeby wszystko było takie proste”. We śnie płynie ono po tym, co nie jest (wbrew zawodowym ideałom żelazka) gładkie. Odkrywa, że „Nie trzeba wcale prasować niezliczonych zmarszczek-śmieszek wody ani też pogniecionych, płynących niebem obłoków”. Bogactwo faktur jest wariantem idei piękna wielorakiego. Po przebudzeniu żelazko odnajduje także w realnym świecie możliwość

²⁵ *Monsters, Inc.*, Pete Docter, USA 2001.

ucieczki od tyranii jednolitości: „popłynęło w dal po fałdach szumiących spódnic babuni”. Potem mówiono „o jakiejś zgubionej duszy” (s. 22).

I najbardziej wymagająca z zabaw literackich, do których skłania książka Kuciak: intertekstualność. Oczywiście, nie można tu mówić o „mocnej” intertekstualności, gdyż nie jest ona obligatoryjna; pozbawione tego wymiaru, dziecięce odczytanie nie jest błędne. Ale gdy czytamy strofy o ogórku, któremu zjedzono rodzinę i który „Wiódł więc w weku żywot, chociaż wolny,/to smutny i małosolny” (*Ogórek*, s. 22–23), czyż nie zyskujemy, przywołując w pamięci *Dlaczego ogórek nie śpiewa* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego? Dla tych, których zażyłość z polską poezją jest bliższa, istnieje jeszcze inny kontekst – wiersz Stanisława Barańczaka:

W samo południe. Kuchnia. Ogórki swą małosolność
znoszą z opartą wprawdzie na solidnej podstawie dna słoja,
ale naiwną ufnością w naprawę tej krzywdy, w ogóle
w pomyślniejsze, co najmniej średniosolne jutro²⁶.

I nie jest to skojarzenie pozbawione podstaw; także dlatego, że Kuciak i z Barańczakiem łączy zarówno pasja translatorska, jak pewne cechy ich oryginalnej twórczości poetyckiej, wpisanie refleksji metafizycznej w zabiegi lingwistyczne. Łączy ich także ktoś: Emily Dickinson, patronująca *Chirurgicznej precyzji* Barańczaka i przezeń tłumaczona. Debiutancki tomik poetycki Kuciak, *Retardacja*, zaczyna się wierszem nawiązującym do jednego z najbardziej znanych liryków Dickinson, o incypicie *I'm Nobody! Who are you?* Warto go zacytować w całości:

Z Emily Dickinson

Ja jestem Nikt. A kim Ty jesteś?
Czy jesteś Nikim – też?
Czy się wpiszemy razem w brulion
świata i w jeden wiersz?

Może Ty jesteś Pierwszym Wersem
a ja do Ciebie – Rym?
Lecz jak tu wspólnie Coś powiedzieć –
skorośmy Nikt i Nikt?²⁷

Przygody kota Murmurando także podejmują ten trop; wariacja ontologiczna ma tu co prawda formę łagodniejszą, jest „zabawą w znikanie”. Tuś, bohater opowiadki *Tunikogo Niema*²⁸, wczytuje się w *Znikanie dla początkujących*, ale czary nie działają. Marzy o niewidzialności i dlatego matczyzna przestroga, że gdy nie będzie jadł, to w końcu zniknie, ma skutek odwrotny do zamierzonego. Istnienie Tusia jest od początku naznaczone niepełnością, brakiem: nie wiemy, jakie jest jego pełne imię, które poznajemy w tytule (jak można się domyślić) jedynie w przypadku zależnym,

²⁶ S. Barańczak, *Za szkłem*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 467. Wiersz z tomu *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997* (1998).

²⁷ A. Kuciak, *Retardacja...*, s. 5.

²⁸ Jest to, co wydaje się dosyć istotne, jedna z trzech części prozą wyłączonych poza *Przygody kota Murmurando*, choć pomieszczonych w tej samej książce.

w dopełniaczu. *Tunikogo Niema* to żart rozpięty pomiędzy straszliwymi przestrożkami *Złotej różdżki*, że „Kto nie je zupy, ten umrzeć musi”²⁹ a fortem Odyszeusza (który jako Nikt wymknął się z groty cyklopa Polifema); pomiędzy tematem dzieci-niejadków, baśniowym motywem niewidzialności a paradoksami ontologicznymi i słownymi.

Na zakończenie tych rozważań chciałabym zacytować fragment tekstu, który mnie osobiście urzeka:

Bo nocą, gdy tylko na niebie zaświecił kot Murmurando, na starą szafę padał czar. Mały chłopiec o imieniu Jaś, który musiał spać w niej z braku miejsca, otwierał szafę jak książkę, rozsuwając okładki jej drzwiczek, i czytał od deski do deski, tak właśnie jak trzeba i trzeszczy (*Opowieść o starej szafie*, s. 32).

Oto ideał dziecięcego czytania, zaangażowania, bycia pochłoniętym przez lekturę. A jedna z wielu leksykalizacji związku frazeologicznego („od deski do deski”) w tym przypadku słusznie podpowiada, że niekoniecznie oznacza to lekturę od początku do końca książki. Na pewno w przypadku *Przygód kota Murmurando* nie jest to jedyny wart polecenia model lektury.

Play games for children under a hundred years, that is the *Przygody kota Murmurando* Agnieszka Kuciak

Abstract

The author of *The Adventures of Murmurando the Cat* is a literature studies specialist, a translator of Dante's *Divine Comedy* and a poet. Her book for children has a reader-friendly, but the same time quite trivial and therefore untoward design. However it offers quite sophisticated literary entertainment. The aim of the article is to introduce the most important elements of this charade, which include the Agnieszka Kuciak's book into so called double-address literature. The first issue is connected with the autothematism and meta-literariness. The most interesting aspect is the editorial fiction created within the text and the 'mouse signature' being its result. The other issues are the linguistic games, the relation between the metaphor and the literalness, the juggling with the generic conventions (horror and detective story) and intertextuality. I will also show the connection between *The Adventures of Murmurando the Cat* and the works of Emily Dickinson.

Key words: Agnieszka Kuciak, double-address literature, meta-literariness, intertextuality, generic conventions

Alicja Mazan-Mazurkiewicz – ur. w Łodzi w 1972 roku, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim, doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Katedrze Informatologii i Bibliologii Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: literatura polska XX i XXI wieku (szczególnie problematyka aksjologiczną i zagadnienia inspiracji religijnej w dziełach literackich), literatura i książka dziecięca. Autorka monografii: *Inspiracje biblijne w utworach Romana Brandstaettera* (2003) i *Liryka ks. Jana Twardowskiego. Spotkanie ze św. Teresą z Lisieux* (2014).

²⁹ H. Hoffman, *Historia bardzo smutna o chłopcu, który nie chciał jeść zupy*, cyt. wg *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, BN I, nr 233, s. 58.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.15

Mykola Gutsuliak

Uniwersytet Narodowy w Czerniowcach

Uwagi o formie metrycznej polskich i ukraińskich wierszy Łazarza Baranowicza¹

Twórczość poetycka na Ukrainie w okresie baroku nie ogranicza się wyłącznie do literackiego bądź potocznego języka ukraińskiego. Uprawiano ją także po polsku, po łacinie oraz w języku cerkiewnosłowiańskim. Było to spowodowane historycznymi okolicznościami, w których rozwijała się dawna literatura ukraińska, zwłaszcza skomplikowaną sytuacją religijną (w której duża rola przypadała rosnącym wówczas wpływom jezuickim) oraz polityczną. Nierówny status wymienionych języków w wielonarodowej Rzeczypospolitej często prowadził do tego, że ukraińscy pisarze w swoich dziełach posługiwali się, uchodzącymi za bardziej elitarne, polskim lub łacińskim, zaniedbując – częściowo lub całkowicie – swój język ojczysty. Język polski i łacina przez długi czas cieszyły się sporym prestiżem po wschodniej stronie Ukrainy, która od połowy XVII wieku była pod kontrolą moskiewską. W wyniku tego w XVI i XVII w. na Ukrainie tworzy się nierzadko literaturę, która sytuuje się na pograniczu dwóch kultur: polskiej i ukraińskiej. Reprezentatywnym przykładem jest twórczość Łazarza Baranowicza (zm. 1693), wybitnego pisarza, kaznodziei, działacza religijnego i politycznego. Zdecydowana większość jego utworów poetyckich została napisana w języku polskim (np. zbiory *Apollo chrześcijański*, *Lutnia Apollinowa*, *Księga śmierci*, *Notij pięć ran Chrystusowych*, *Wieniec Bożej Matki*), część zaś w ukraińskiej wariacji języka cerkiewnosłowiańskiego (np. *Wiersze na zmartwychwstanie Chrystusa*, *Płacz o odejściu wielkiego cesarza Aleksieja Michajłowicza*, dwa epitafia na śmierć Jana Briuchowieckiego). Poeta sporadycznie pisał też po łacinie.

Celem niniejszego artykułu jest analiza formy metrycznej wierszy Baranowicza (częściowo także jego preferencji w zakresie strofiki oraz rymowania), przede wszystkim wykorzystywanych przez poetę środków wersyfikacyjnych oraz przyczyn używania tej czy innej formy. W dotychczasowych badaniach, zarówno ukraińskich, jak i polskich, ten aspekt nie został jeszcze w pełni zbadany. Rozpoznania literaturoznawców ograniczały się głównie do wskazania najważniejszych motywów i obrazów (Nikołaj Sumcow, Rostysław Radyszewski, Anna Dawczyńska,

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego, finansowanego ze środków Funduszu Wyszehradzkiego. (The article appeared as a part of research project which is financed by the International Visegrad Fund).

Walerij Szewczuk), stylu literackiego (Lidia Stefanowska), barokowego konceptyzmu (Rostysław Radyszewski, Tatiana Riazancewa), miejsca dziedzictwa poety w kontekście polsko-ukraińskich relacji w XVII w. (Ryszard Łuźny, Rostysław Radyszewski) i in. W dotychczasowych opracowaniach kwestie wersologiczne nie były omawiane albo też traktowano je marginalnie, jak na przykład w książce Szewczuka *Muza roksolańska*. Autor stwierdzał np.:

Baranowicz stworzył swój własny, „baranowiczowski”, typ wiersza: z reguły tytułem utworu jest poetycki epigramat-aforyzm, na przykład: *Aby kozacka łódka k Turkom płynęła pobudka* lub *Co w świecie dzieje, rzadki nie śmieje* [...]. Poeta używa różnych struktur sylabicznych w swoich dziełach, niemniej jednak jego ulubioną pozostaje forma 5+6, w ekspresyjnych pozycjach umiejętnie posługuje się prostym i podwójnym wierszem leonińskim².

Na przewagę 11-zgłoskowca w metrycznym repertuarze poety wskazywał wcześniej Sumcow³.

Nawet pobieżny przegląd poetyckiego dziedzictwa Baranowicza potwierdza preferowanie przez poetę 11-zgłoskowca ze średniówką po piątej sylabie. Według przeprowadzonych obliczeń statystycznie 9 na 10 jego poetyckich tekstów zostało ułożonych poprawnie wedle tego wzorca rytmicznego⁴. W *Lutni Apollinowej* (1671) 832 utworów z 912 odpowiadają schematowi 5+6 (91%). Jako przykład można podać dwuwersową miniaturę *Michałowi* z cyklu *O świętych aniołach*:

Michał – kto jak Bóg – imię znaczy twoje,	—U—U—U—U —U—U—U	5+6
Michała mając i kogóż się boję? ⁵	U—U—U U—U—U	5+6

Należy zaznaczyć, że rozmiar ten dominuje również w tekstach Baranowicza napisanych cyrylicą. Ukraiński 11-zgłoskowiec poety jakościowo nie różni się od swojego polskiego odpowiednika:

Христос воскресє, Живот нам даруєт	U—U—U U—U—U	5+6
И лучше еше дати обѣцует ⁶ .	U—U—U —U—U—U	5+6

Czym była spowodowana taka predylekcja? Choć trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, nie można jednak pominąć kilku znaczących faktów, dotyczących epoki, w której tworzył Baranowicz. Po pierwsze, ten rozmiar w tamtym czasie był najpopularniejszą formą w polskiej poezji barokowej, szczególnie w drugiej połowie XVII wieku. Według Lucyli Pszczołowskiej, w świadomości ówczesnych poetów

² В. Шевчук, *Muza Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть*, У 2 кн. К. 1, Ренесанс. Раннє бароко, Київ, 2005, s. 143.

³ М.Ф. Сумцов, *К истории южно-русской литературы XVII ст.*, Вып. 1, Лазар Баранович, Хárків 1885, s. 127.

⁴ Wszystkie ustalenia procentowe w artykule podaję na podstawie własnych obliczeń.

⁵ Ł. Baranowicz, *Lutnia Apollinowa*, Kijów 1671, s. 239. Dalej – tylko numer strony.

⁶ *Українська поезія, кінець XVI – середина XVII ст.*, Упор. В.П. Колосова, В.І. Креко-тень, М.М. Сулима, Київ 1992, s. 221.

pamięć łacińskiego pochodzenia 11-zgłoskowca została utracona, zwalniając miejsce koncepcji o jego związku z poezją włoską, którą wówczas uważano za wzorcową⁷. Wykorzystanie tego rozmiaru rytmicznego w XVII wieku było oznaką dobrego tonu, wskaźnikiem przynależności do elity kulturalnej, można nawet powiedzieć – do politycznej awangardy⁸. Po drugie, polscy poeci barokowi często kojarzyli poprawny 11-zgłoskowiec z utworami lirycznymi⁹ (poezja Baranowicza jest przede wszystkim liryką religijną, która w moralizatorski sposób rozwija tematy i obrazy przedstawione w Piśmie Świętym). Nawiasem mówiąc, wyraźna skłonność poety do omawianego rozmiaru wersowego jest jednym z argumentów przemawiających za przypisaniem mu anonimowego poematu panegiryczno-żałobnego *Herby i treny...* z 1658 r.¹⁰

Inny popularny w twórczości barokowej rozmiar – 13-zgłoskowiec (schemat 7+6) – jest spotykany w dorobku Baranowicza w znacznie mniejszym stopniu. W *Lutni Apollinowej* znajdujemy tylko 16 utworów skomponowanych wedle tego schematu (około 2% całości). Z tekstów cyrylicznych 13-zgłoskowcem napisany został obszerny wiersz *Плач о преставленіи великаго государя Алексея Михайловича* (1676), – panegiryk na cześć zmarłego cara. Tym samym rozmiarem ułożono utwór *О иконѣ чудотворной Иллинской Чернѣговской* zachowany między innymi w rękopisach Jana Weliczkowskiego, który należał do czernihowskiego ośrodka kulturalnego, założonego i kierowanego przez samego Baranowicza. Tekst ten w manuskrypcie był anonimowy. Redaktorzy antologii *Українська поезія. Середина XVII ст. (Поезія українська. По́лова XVII wieku)* (1992) błędnie przypisali go Dimitrijowi Tuptali (Rostowskiemu)¹¹. Moim zdaniem, autorem tekstu był Baranowicz, czego dowodzi zamieszczenie w *Lutni Apollinowej* polskojęzycznej wiersza, którego tytuł brzmi zdumiewająco podobnie: *О Najświętszej Pannie Iljińskiej-Czernihowskiej*¹². Oba teksty, ukraiński i polski, są bardzo podobne pod względem treści. Być może jeden z nich jest tłumaczeniem drugiego. Porównajmy:

Niechaj łza darmo Matki twej nie płynie,
Użał, od Tatar niech człowiek nie ginie.
Lub Tatarowie w samej cerkwi byli,
Obraza jednak namniej nie ruszyli,
A inne wszystkie ruszone obrazy,
Naświętszej Panny był obraz bez zmaży.
(s. 228)

Всує слез Мати Твоя да не истачает,
запрѣти, скиѥ христіян да не
погубляет.
Аще и в самой церкви татарове бѣша,
но обаче иконы сея не видѣша,
Уже и ко самому дерзнуша престолу,
и вся иконы в церкви поверзоша долу,
Єдин обаче образ Дѣвы у пророка
во всѣх приключившихся избит без
порока¹³.

⁷ L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Funna, Wrocław 2001, s. 87.

⁸ L. Pszczołowska, *Semantyka form wierszowych*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 72/4, s. 197.

⁹ L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny...*, s. 87.

¹⁰ В. Шевчук, *Муза Роксоланська...*, s. 122–123.

¹¹ *Українська поезія...*, s. 310.

¹² Do tej pory żaden z badaczy nie zwrócił na to uwagi.

¹³ *Українська поезія...*, s. 310.

Co ciekawe, teksty różnią się rozmiarem wersów. O ile utwór ukraiński, jak już wspomniano, został ułożony 13-zgłoskowcem (7+6), o tyle jego polski odpowiednik napisano 11-zgłoskowcem (5+6)¹⁴. Dlaczego autor dla cyrylicznego tekstu wybrał inny rozmiar – trudno powiedzieć. Być może wynika to z większej popularności 13-zgłoskowca w ukraińskim sylabizmie w porównaniu z polskim. Możliwe też, że poeta kierował się względami wygody tłumaczenia – ze względu na cechy fonetyczne języka cerkiewnosłowiańskiego, w którym słowa są często dłuższe o sylabę niż ich polskie odpowiedniki (np. *łza* – *слеза*, *twoj* – *твоей*, *człowiek* – *человѣк*).

Metryczny repertuar Baranowicza obejmuje także mniejsze rozmiary. Najczęściej stosował spośród nich 5-zgłoskowiec – rozmiar elastyczny i dynamiczny. W *Lutni Apollinowej* znajdziemy 25 utworów w tym rytmie (2,7% całości). Pośród cyrylicznych tekstów Baranowicza rytm ten nie występuje. Poeta w większości przypadków nie wykorzystuje potencjału 5-zgłoskowca do obniżenia stylistycznej tonacji utworu¹⁵, a używa go – podobnie jak inne rozmiary – do wychwalania Bożej wszechmocy (*Chrystus moja łuk i zbroja*), uzasadnienia potrzeby wiary w Boga (*Niech nie ustąpią w Panie, Kiedyś w trwodze, myśl o drodze*), przypomnienia daremności i próżności ludzkiego życia (*O po prostu po umarłym*) itp.

W podobnej funkcji występuje u Baranowicza 6-zgłoskowiec. *Lutnia Apollinowa* zawiera pięć utworów o tym rytmie: *A sobol, co na ból?, O świętym archaniele Michale, Miła przy niej szopa kiedy w polu kopa, Niestatek świata każdego lata, Myśl o tym człowiecze, co do ciebie ciecze*. Z ukraińskojęzycznej spuścizny poety w tym formacie napisane jest pierwsze epitafium Briuchowieckiemu (*Немаш во свѣтѣ сматкы...*)¹⁶.

Analizując niektóre poetyckie utwory literatury dawnej, w tym również wiersze Baranowicza, należy pamiętać o częstym nieporozumieniu, które od dawna pokutuje w pracach badawczych. Mam na myśli błędną interpretację rozmiaru wersów w tekstach zapisanych w dwóch kolumnach, jak na przykład:

Gdy w dzwony biją,
Przypominają,
Ludzie, tak snadnie
Marny człowiecze,
Wszystkie oręże
Robaku strawa

Ci, którzy żyją,
Jako padają
I każdy padnie.
Kto cię nie siecze?
Robią na męże,
Człowiecza sława.

(*O dzwonienu po umarłym*, s. 490)

¹⁴ Kolejna różnica występuje w objętości tekstów: wersja ukraińska jest dłuższa o 12 linijek. Założenie, że tekst cyryliczny został stworzony nie przez samego Baranowicza, lecz przez kogoś z jego kręgu (Jan Weliczkowski, Dimitrij Tuptalo, Jan Maksymowicz itp.) jest mało prawdopodobne, ponieważ w tej pracy można zauważyć również typowe dla Baranowicza rymy, na przykład: *престолу / долу, ноги / многи, лишше / свышше, любить / хлюбить* itp.

¹⁵ Pszczołowska w monografii *Wiersz polski. Zarys historyczny* zaznacza: „Widocznie utrwała się już tradycja stosowania go w poemacie przeznaczonym dla szerszego odbiorcy, co wiąże się z obniżeniem w tym wypadku stylistycznej tonacji” (s. 111).

¹⁶ W wydaniu *Українська поезія...* (1992) utwór ten przez pomyłkę został połączony z następnym, który jest w istocie drugim epitafium dla Briuchowieckiego. O konieczności różnicowania tych tekstów świadczy nie tylko ich treść, ale i forma – sześciosylabowy rozmiar w pierwszym wierszu i jedenastosylabowy w drugim.

W dotychczasowych opracowaniach graficzny odstęp między pierwszą a drugą kolumną bywa błędnie interpretowany jako miejsce podziału średniówkowego między dwoma częściami wersu, w którym występuje wewnętrzne rymowanie. Takie podejście reprezentuje np. Sumcow:

Występuje też rozmiar 5+5. W tym ostatnim przypadku wiersze są drukowane, aby wyraźnie zidentyfikować cezurę, w dwóch kolumnach¹⁷.

Podobne zdanie ma współczesna badaczka Dawczyńska¹⁸. Jest to stanowisko nie do utrzymania. Po pierwsze, zarówno Baranowicz, jak i inni barokowi poeci rzadko pisali wiersze nierymowane. Jeśli weźmiemy pod uwagę pozostałe utwory poety, można zauważyć, że wszystkie z nich (z wyjątkiem kilku łacińskich) są rymowane parzyście. Po drugie, liczba sylab po lewej stronie jest zawsze równa liczbie sylab z prawej strony (5 – 5, 6 – 6), co również wskazuje, że mamy do czynienia nie z wersem, a z dystychem. Po trzecie, każda linijka w drugiej kolumnie zaczyna się wielką literą. Tak więc graficzny podział tekstu nie zawsze może być traktowany jako wyznacznik rozmiaru wersowego. Pisząc lub drukując wiersze w dwóch kolumnach, dawni poeci i drukarze starali się ekonomicznie rozmieszczać tekst na stronie, nie zmiierzając do eksperymentów wersyfikacyjnych. Dzisiejsi wydawcy tej poezji powinni zatem w transkrypcji odtworzyć właściwy porządek wersów¹⁹.

W polskojęzycznej spuściźnie Baranowicza napotykamy wiersze pisane 8-zgłoskowcem. *Lutnia Apollinowa* zawiera dziewięć takich utworów: *Do czytelnika*, *Przy pokoju Muza w stroju...*, *Bez Boga wnet trwoga*, *Rusin do Polaka coś po polsku gdaka* i inne. Cezura w tych wierszach jest zwykle umieszczana po czwartej sylabie (schemat 4+4), ale poeta nie zawsze był konsekwentny. Usterki cezury poeta implikuje, skarżąc się w wierszu *Do czytelnika* na niespokojne czasy:

Świat przywiedzie; pisać mogę	—U—U —U—U	4+4
Łatwiej, gdy nie czuję trwogę.	—U—U —U—U	4+4
Co się pod trwogi pisało,	—UU—UU—U	8
Lubo w nich i smaku mało,	—U—U —U—U	4+4
Czytelniku czytaj mile,	UU—U —U—U	4+4

¹⁷ М.Ф. Сумцов, *К истории южно-русской...*, s. 127.

¹⁸ A. Dawczyńska, *Twórczość poetycka Łazarza Baranowicza*, Collegium Columbinum, Kraków 2008, s. 113.

¹⁹ W edycji Marty Maśko (Ł. Baranowicz, *Lutnia Apollinowa każdej sprawie gotowa*, wyb. i oprac. M. Maśko, „Terminus” 2004, nr 2) zapis omawianych wersów podąża wiernie za podstawą z XVII w.: wydawca przedrukował je dwukolumnowo (choć należałoby je drukować w jednej kolumnie). W zacytowanym fragmencie właściwy porządek wersów powinien być taki:

Gdy w dzwony biją,
Ci, którzy żyją,
Przypominają,
Jako padają...

Podobnie także trzeba traktować rymowane tytuły Baranowicza, np. w tytule *Przy pokoju Muza w stroju* mamy dwa 4-zgłoskowce, a nie 8-zgłoskowiec.

Slabej mojej folguj sile.	—U—U —U—U	4+4
Że to czas był niespokojny,	ÚU—Ú UU—U	4+4
I wiersz moj czyny niestrojny (s. VII).	U—Ú—UU—U	8

Sporadycznie Baranowicz naśladował w swojej twórczości antyczny leonin²⁰. Leoniniński wiersz poety zawsze jest dwucezurowy i występuje w dwóch odmianach: 15-zgłoskowiec (5+5+5) i 16-zgłoskowiec (5+5+6). Przykładami pierwszej są wiersze *Sędzia przy Panie. Nic się nie stanie i Człowiek niech w bidzie do Boga idzie*. Zgodnie z uwagami Szewczuka, Baranowicz zapisywał swój leonin nie w jednym wersie, lecz dzieląc go²¹. Jednak zapis tekstu nie powinien wprowadzać nas w błąd: podzielona ze względu na długość linia wciąż jest jednym wersem i jedną jednostką semantyczną:

Strzeż mię, mój Panie,	—UÚ—U	5+5+5
Nie podaj ranie, Niech cały chodzę,	U—U—U U—U—U	5+5+5
Gdy będę zdrowy,	U—U—U	5+5+5
Nie zgubię głowy, Tobie się zgodzę.	U—U—U —UU—U	5+5+5

(*Słudze przy Panie nic się nie stanie*, s. 41)

16-zgłoskowy leonin w *Lutni Apollinowej* jest reprezentowany przez utwór o tytule *Druga nie będzie na tym urzędzie*. W przeciwieństwie do poprzedniego przykładu, w tym tekście wersy nie są podzielone, lecz ułożone w jednej linii:

Jedna Dziewica, Bogorodzica, Było Panien wiele,	—UU—U UUU—U —U—U—U	5+5+6
A żadna przecie, Boga na świecie Nie zrodziła w ciele. (s. 226)	U—U—U —UU—U UU—U—U	5+5+6

Czytanie tak wydrukowanego tekstu jest oczywiście skomplikowane. Dlatego poeta w większości przypadków łamie długą linię wersu, kierując się prostym założeniem: poprawić klarowność tekstu²².

Leoniny Baranowicza nie zawsze tworzyły osobne utwory. Często były one częścią utworów z innym dominującym rytmem (np. *Zły dzień, noc dobra, ciepło nam bez bobry, Heliasza droga jaka zrobić Boga?, Nie będzie, jako świat światem, Rusin*

²⁰ Poeci barokowi na Ukrainie (i w Polsce) traktowali leonin jako wiersz z wewnętrznym rymowaniem, zaniedbując często układ metryczny (heksametr lub pentametr). Np. Mytrofan Dowgalewski w swojej poetyce *Hortus poeticus* (1736) pisał: „Wierszem leoninińskim nazywa się wiersz, w którym są współbrzmienia w średniówce i klauzuli” (М. Довгалецький, *Поетика. (Сад поетичний)*, перекл. В.п. Маслюк Київ 1973, s. 262).

²¹ В. Шевчук, *Муза Роксоланська...*, s. 143.

²² Pisząc o dwudzielnym 14-zgłoskowcu (4+4+6), Lucylla Pszczołowska stwierdza, że rozlamywanie długich wersów „znakomicie odpowiada barokowym pomysłom urozmaicenia formy tekstu i wprzegania jej w służbę konceptyzmu” (L. Pszczołowska, *14-zgłoskowiec 8+6 – wspólny rozmiar wersyfikacji polskiej i ukraińskiej*, [w:] *Na styku kultur. Wiersz polski i ukraiński*, red. L. Pszczołowska, N. Czamata, Kijów 2007, s. 44).

Polakowi bratem), stanowiły partie utworów polimetrycznych (np. *Świat zapalony na wszystkie strony*) lub należały do nierównozgłoskowych tekstów (np. *Krew co Ablowa co Chrystusowa?*, *Złote usta, złota chusta*). Ciekawym przykładem jest dwuwersowa miniatura *Pop. Chłop. Chop*, w której pierwsza linia implementuje rodzaj unikalnego schematu leonińskiego – 12(3+3+6):

Modli pop, orze chłop, A chłop zasię żołnierz	—'U—' —'U—' U—'—'U—'U	3+3+6
Kadzidło popu, pług zasię chłopu, A żołnierz kołnierz. (s. 534)	U—'U—'U —'—'U—'U UU—'U—'U	5+5+6

Takie inkluzje odmiennych struktur w izosylabicznych tekstach Baranowicza nie należą do wyjątków. Poeta często odchodził od dominującego schematu, czyniąc to zarówno świadomie, jak i nieświadomie. Na zamierzoną zmianę rytmicznej melodii utworu wskazują zasadnicze zmiany liczby zgłosek w obrębie dystychu, jak na przykład przy wprowadzeniu do poprawnego 11-zgłoskowca rytmu 13-zgłoskowego (np. w wierszu *Wielki dziw w świecie – Panna ma dziecię*), 5-zgłoskowego (*Położ w sercu Pana, niwa tak zasiana, Szpaczek od orła porwany, pogrzeb mu ten niespodziany*), 15-zgłoskowego leoninu (*Helijasza droga jaka do Boga?*), 16-zgłoskowego leoninu (*O słońcu*) itp. Z kolei na nieświadome naruszenia rozmiaru wskazują w szczególności odchylenia jednosylabowe oraz brak systematycznego łączenia różnorodmiarowych wersów w dwuwiersze. Na przykład w poemacie *Człowiek niech w bidzie do Boga idzie* 15-zgłoskowy leonin wielokrotnie jest zastępowany przez 16-zgłoskowy.

Częste odchylenia od dominującego rozmiaru (więcej niż 25%) pozwalają potraktować wiersz jako nierównozgłoskowy. W *Lutni Apollinowej* znajdziemy 17 wierszy o nierównej strukturze, bez regulacji (okresowości) i powtarzania pewnych schematów rytmicznych (2% całości). Trzy z nich są napisane łąciną, więc są tekstami bezrymowymi: *Duchowi świętemu, Pannie Naświętszej, Świętemu Piotrowi*. Kolejny utwór w języku łacińskim z tego zbioru *O Najświętszej Pannie Bogarodzicy* cechuje się uregulowaną strukturą rytmiczną i układem stroficznym. Każda z trzech strof realizuje schemat: 3x11(5+6), 5. Jest to imitacja popularnej w czasach baroku zwrotki antycznej – strofy safickiej. W poemacie tym brak również rymowania. Jako przykład podać można pierwszą zwrotkę utworu:

Omnium splendor, decus et perenne	—'UU—'U —'UUU—'U	5+6
Virginum lumen, genitrix supremi,	—'UU—'U U—'UU—'U	5+6
Gloria humani generis MARIA	—'UU—'U U—'UU—'U	5+6
Unica nostri (s. 216).	—'UU—'U	5

Metryczne uporządkowanie wersów jest właściwe dla jeszcze jednego nierównozgłoskowego utworu z *Lutni Apollinowej*, poematu *Bogu chwała ma być cała*. Znajdziemy tutaj szereg naprzemiennie i regularnie ułożonych 5- i 6-zgłoskowych dwuwierszy:

Boże wiecznej chwały	—U—U—U	6
I same cię stały,	U—UU—U	6
Lubo nieśmieją,	—UU—U	5
Wielbić umieją	—UU—U	5
I oślica mówi,	UU—U—U	6
Ciebie błogostowi,	—UUU—U	6
Co każesz Panie,	U—U—U	5
To się i stanie... (s. 21).	—UU—U	5

W swojej twórczości Baranowicz chętnie stosował kompozycje polimetryczne. W szczególności polimetrią cechuje się poezja *На ego царскаго пресвѣтлаго величества знаменіе* (z książki *Трубы словес проповѣдных*, 1674). Połowa tego dzieła jest napisana 13-zgłoskowcem, druga z kolei poprawnym 11-zgłoskowcem. Zmiana rytmu nie jest tutaj przypadkowa. Długi 13-zgłoskowy rozmiar został użyty w poemacie do przedstawienia elementów godła Carstwa Moskiewskiego, podanych alegorycznej interpretacji. Z kolei kiedy autor zwraca się bezpośrednio do cara, zaczyna wychwalać monarchę i jego rodzinę, rytmiczna intonacja przechodzi metamorfozę: wersy zostają skrócone o dwie sylaby, zmieniają się w regularny 11-zgłoskowiec, który nadaje wypowiedzi żywego tempa.

И царь КОНСТАНТИН з СКИПТРОМ себе выставляет,	U—UU—U U—UU—U	7+6
По благом земном царствѣ вам небо являет.	U—UU—U U—UU—U	7+6
МАТӨЕЙ ВОИН, ЛЕВ МАРКО, ЛУКА ВОЛ з крылами,	U—U—U U—U—U	7+6
ОРЕЛ образ ЮАННОВ: евангелистами	U—U—U UUUU—U	7+6
Хвалишся, царю, а синове, яко	—UU—U UU—U—U	5+6
Суть ЛѢТОРАСЛИ маслинныя, всяко	—UU—U U—UU—U	5+6
В ВѢНЦАХ ПЛЫВАЮТЬ, бо будутъ царями,	U—U—U U—UU—U	5+6
Во мѣсто ВЕСЕЛ плывуть СКИПЕТРАМИ ²³ .	U—U—U U—UU—U	5+6

Należy również zauważyć, że zmiana rytmu nie jest w omawianym wierszu statyczna, lecz dynamiczna, gdyż towarzyszy jej przerzutnia międzywersowa: *евангелистами / enj. / хвалишся, царю*.

Za polimetryczne można również uznać trzy utwory z *Lutni Apollinowej: Dzięka za wypisanie księgi, Idąc na spanie, myśl miej o Panie, Świat zapalony na wszystkie strony*. W ostatnim z wymienionych zmiana rytmu jest również semantyczna, co wiąże się z tematyką utworu: jest to opowieść o konsekwencjach „zapalających świat” tatarskich najazdów na Ukrainę. Autor prosi Boga, by ugasił niszczycielski ogień i skierował swój gniew przeciwko „niewiernym”. Wstęp został ujęty rytmem 11-zgłoskowcem:

²³ *Українська поезія...*, s. 221.

Zgaś, Panie, ogień, niech nie będziem w dymie,	—'—U—U	5+6
Powinni będziem chwalić Twoje imię.	ÚU—U—U U—U—U	5+6
Samopał Panie obróć na Tatary,	—U—U—U U—U—U	—UUU—U 5+6
Ten nieprzyjaciel chrześcijanom stary (s. 416).	—UU—U UU—U—U	5+6

Środkowa część utworu zawiera głównie autorskie przewidywania nieuchronnego końca „dzikiego Tataru” – została zrytmizowana za pomocą 15- i 16-zgłoskowych leoninów:

O samopale,	ÚUU—U	5+5+5
Trzymamy cale, Dokaże sławy,	U—U—U	
Tatarzyn dziki,	U—U—U U—U—U	5+5+5
Połamie szyki, Nie dojdzie sprawy.	U—U—U	
Nie będzie cały,	U—U—U U—U—U	5+5+5
Połamie strzały, Zerwie cięciwę,	U—U—U	
Stępi bułaty,	—UU—U —UU—U	5+5+5
Porwie bachmaty, Zaledwo żywe (s. 416–417).	—UU—U U—U—U	

Ostatnia część wiersza napisana jest krótkimi 5-zgłoskowymi wersami. Rytmiczna i intonacyjna zmiana jest i w tym wypadku pochodną treści. Zwracając się do „odważnego Rusina”, autor wzywa go, aby zakończył walki z chrześcijańskimi sąsiadami i przeciwstawił się inwazji turecko-tatarskiej. Oto dochodzimy do głównej idei politycznej Baranowicza, który dążył do stworzenia unii chrześcijańskich państw (m.in. Rzeczypospolitej i Carstwa Moskiewskiego) przeciwko Imperium Osmańskiemu i Chanatowi Krymskiemu:

Mężny Rusinie,	—UU—U	5
Strzała nie minie,	—UU—U	5
Wojuj z pogany,	—UU—U	5
Nie z chrześcijany:	UUU—U	5
W chrześcijanie	UUU—U	5
Twojaż krew ginie.	—U—'—U	5
Bij poganina,	—UU—U	5
Takiego syna (s. 417).	U—U—U	5

Strofika Baranowicza nie wyróżnia się różnorodnością²⁴. Zdecydowana większość utworów poety została napisana zwrotką dwuwierszową z parzystym rytmowaniem (ok. 99,5%). Wyjątki stanowią przeważnie utwory w języku łacińskim.

²⁴ Trudno zgodzić się z twierdzeniem Radyszewskiego, że niektóre utwory Baranowicza mają różnorodną strofikę (R. Radyszewski, *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku*, cz. I. *Monografia*, Polska Akademia Nauk, Kraków 1996, s. 151).

Jeden z nich, jak już wspomniano, ułożony został strofą saficką. Pozostałe teksty łacińskie są stychiczne.

Od parzystego rymowania Baranowicz odchodził bardzo rzadko. W *Lutni Apollinowej* znajdujemy tylko jeden przykład odejścia od tej normy (nie licząc nierymowanych wierszy w języku łacińskim). W utworze *Miła przy niej szopa, kiedy w polu kopa* pierwsze trzy wersy łączone są za pomocą monorymu:

Kiedy w polu kopy, A
 Będą w skrzyni kopy, A
 Tak upewniam chłopcy. A
 (s. 310)

Większość rymów Baranowicza jest dokładna (ok. 95%). Rzadziej występują rymy przybliżone, takie jak *dożyta / znamienita, płynie / zginie, otworzyła / miła* itp. Około 1/3 rymów to rymy czasownikowe. Z tą samą częstotliwością pisarz używał w rymowaniu słów należących do różnych części mowy (*bywa / żywa, tobie / ozdobie, mogę / trwogę* itp.). Praktyka rymowania u poety obejmowała nie tylko klauzulę wersu, ale również często jego środek (w wierszach leonińskich), a nawet tytuł utworu.

Podsumowując niniejsze obserwacje, stwierdzić należy, że Łazarz Baranowicz w swojej twórczości poetyckiej używał różnych rodzajów sylabiczno-wiersza – 5-zgłoskowego, 6-zgłoskowego, 8-zgłoskowego, 11-zgłoskowego, 13-zgłoskowego czy również dwucezuruowego leoninu (15- lub 16-zgłoskowego). Najczęściej poeta odwoływał się do poprawnego 11-zgłoskowca (z cezurą po piątej sylabie), co prawdopodobnie wynikało z potraktowania tego rozmiaru jako elitarnego w ówczesnej twórczości polskiej, a także z jego trwałego związku z utworami lirycznymi (w szczególności religijnymi).

W przeważającej większości przypadków forma poezji Baranowicza nie jest wynikiem podjętego tematu. Wybór przez pisarza formy rytmicznej zwykle nie zależał ani od treści wiersza, ani od języka – polskiego czy ukraińskiego. Wyjątkiem są niektóre kompozycje polimetryczne, w których modyfikacjom rytmicznej struktury towarzyszą zmiany semantyczne.

Teksty Baranowicza nie zawsze są bezbłędne pod względem równozgłoskowości. Dość często w jednolitym rytmicznym schemacie zdarzają się wersy heterometryczne. Poeta nierzadko celowo urozmaica rytmiczny wzór tekstu, ale zdarzają się też przypadki nieświadomego naruszenia rozmiaru.

Większość utworów Baranowicza została ułożona dwuwersową zwrotką z parzystym rymowaniem i dokładnym rymem. Za odstępstwo od dominującej tendencji uznać należy stroficzną strukturę łacińskiego wiersza *O Naświętszej Pannie Maryjej Bogarodzicy*, skomponowanego za pomocy strofy safickiej.

W stosowaniu form wersyfikacyjnych Baranowicz pozostawał dzieckiem swojej epoki, nie wykraczając poza praktyki poetów ówczesnej Rzeczypospolitej. Pod względem repertuaru metrycznego, umiejętności zastosowania rytmicznych wariacji, wykorzystania schematów stroficzych czy oryginalności w rymowaniu, poezji tej nie można uznać za przykład dobrego pisarstwa barokowego. Twórczość współcześnie żyjących poetów polskich, np. Jana Andrzeja Morsztyna, Wacława

Potockiego, Wespazjana Kochowskiego i wielu innych, przedstawia się jako bogatsza i oryginalniejsza tak pod względem tematyki, jak i pod względem formalnym. Mimo iż twórczość Baranowicza nie osiągnęła najwyższego poziomu artystycznego, to przyswoiła jednak poezji ukraińskiej popularne w Polsce i innych krajach europejskich formuły wersyfikacyjne, co w ostatecznym rozrachunku przyczyniło się do rozwoju ukraińskiej wersyfikacji w XVII w.

Polish and Ukrainian Poems of Lazar Baranovich in Metrical Aspect

Abstract

The purpose of the article is to provide a versificational analysis of poems written by Lazar Baranovich, the 17th cent. Ukrainian-Polish writer and church figure. The poems are investigated mainly in metrical aspect (partially also in stanzaic and rhyming aspects). The article shows which formal means were used frequently and which rarely. There is also an attempt to explain the motives of author's application of a certain meter. "Apollo's Lute", Baranovich's poetry collection in Polish (1671), served to be the main textual source for the analysis.

Key words: Lazar Baranovich, Old Polish poetry, Old Ukrainian poetry, versification, meter

Mykola Gutsuliak – magister filologii ukraińskiej, magister filozofii. Doktorant Uniwersytetu Narodowego w Czerniowcach (Ukraina), doktorant Uniwersytetu Warszawskiego, stypendysta Funduszu Wyszehradzkiego. Przygotowuje pracę doktorską na temat: *Wersyfikacja ukraińska w połowie XVII wieku*. Zainteresowania badawcze: literatura staropolska, literatura staroukraińska, wersyfikacja sylabiczna. Publikował artykuły m.in. w czasopismach „Spheres of Culture” (Lublin), „Religious and Sacred Poetry” (Kraków).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.16

DEBIUTY

Magdalena Baran

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wobec genologii. Gatunek indywidualny Julii Hartwig

„Ślady codziennej krzątany umysłu”

W dorobku literackim Julii Hartwig obok tak znamienitych tomików jak *Pożegnania*, *Czułość*, *Zobaczone*, *Bez pożegnania*, *Wiersze amerykańskie*, *Zapisane* oraz dwóch monografii francuskich literatów *Apollinaire* i *Gérard de Nerval* znajdują się także kolejno wydawane zbiory zawierające *błyski*¹. Niedająca się łatwo określić ani zdefiniować forma *błysku*, którą stworzyła i nazwała poetka, zjawiała się i rozkwitła w literaturze w 2002 roku, kiedy to ukazały się *Błyski*, pierwszy zbiór realizujący wyżej wspomnianą formę (wcześniej *błyski* weszły w skład m.in. tomu *Zobaczone*). Dwa lata później opublikowane zostały *Zwierzenia i błyski*, a kolejny zbiór – *Trzecie błyski* – w roku 2008. Można więc mówić o pewnej predylekcji do *błysków* w przypadku Julii Hartwig. Cieszące się zainteresowaniem i popularnością tomiki zostały ponownie wydane w 2014 roku jako *Błyski zebrane* w Serii Poetyckiej „Zeszytów Literackich”, do dotychczasowych utworów dołączono jeszcze do tej pory niepublikowane, które stanowią dopełnienie niniejszego zbioru, a figurują w nim jako *Błyski odnalezione*². Ta część twórczości Hartwig, do której należy to „lapidarne poetycko-prozatorskie zjawisko”³, jest w wielu recenzjach pozytywnie wartościowana.

Słowo od autorki na pierwszych kartach wydania *Błysków zebranych* w pewien sposób ukierunkowuje lekturę i nastawienie czytelnika. Pozwala również

¹ Proponowany zapis kursywą – *blysk*, motywowany jest niepowtarzalnością autorskiej nazwy genologicznej oraz tworzeniem gatunku indywidualnego przez Hartwig. Autorska tytulatura jest także metaforą, która poprzez odwołanie do rzeczywistości pozatekstowej – fizycznej, biologicznej czy psychologicznej – zyskuje właściwą sobie semantykę. Zaczyna nosić znamiona arcyzmu, informuje o luministycznych konotacjach oraz o nagłości rozpoznań mentalnych, generuje wrażenie chwilowości, ulotności, tajemniczości. Geneza *błysków* jest niejednoznaczna, wykorzystują one bowiem wiele tropów, wizji, konceptów i zabiegów obecnych w innych rejonach twórczości poetki – są efektem wielowymiarowej fuzji.

² Trudno stwierdzić, czy jest to fingowane, czy faktyczne odnalezienie. Pierwsze rozumieć można jako zabieg ukierunkowany na przeszłość i pamięć. Jednakże można przypuszczać, że jest to zbiór *błysków*, które powstawały równolegle do pozostałych, lecz nie zostały wydane. W zbiorze tym pojawiają się bowiem także „skrawki”, fragmenty *błysków* z poprzednich tomów oraz ich całościowe powtórzenia (autorskie kopie).

³ P. Łuszczkiewicz, *Światło i nicość*, „Nowe Książki” 2004, nr 9, s. 49.

zweryfikować odbiór, daje wiele wskazówek przydatnych na drodze rozpoznania oraz interpretacji. Czytamy w nim:

Błyski powstawały spontanicznie, są zapisami chwili, spotkaniami z obrazem, sytuacją, niespodziewanym sformułowaniem myśli od dawna czasem nas nurtującej, są jej skrótem, esencją. Pisząc *Błyski*, miałam poczucie, że jest to forma zupełnie autonomiczna; Nie mają one nic wspólnego z aforyzmami czy złotymi myślami, których unikam jak ognia. Zdania zawarte w tym zbiorze są wyrazem wahań i wątpliwości, jakie podsuwa nam świat i codzienne życie. Sprawy, których dotyczą, pozostaną być może nigdy nierozwiązane do końca, pytania nie doczekają się odpowiedzi. Są tu tematy ważne i błahe, ale budzące ciekawość; różnorodność jest bogactwem *Błysków*. Tekst w miarę powstawania nabierał cech bardziej osobistych, przypominając zapisy z dziennika⁴.

Moment poetyckiego „rozbłysku” tkany delikatną nicią słów sprawia, że każda ponowna lektura otwiera nowe drzwi, za każdym razem bowiem odnaleźć można w tych gęsto „zaludnionych” tomikach coś, czego nie napotkało się wcześniej. Gdzieś w próżni „wyczekujące słowo”⁵ powołane zostaje, aby stać się medium jednostkowego, właściwego tylko jednej epifanii i w jej jasności zastygłego znaczenia. Konstelacja epifanii, wydająca się w pierwszym kontakcie enigmatyczną, przy głębszym poznaniu ofiarowuje czytelnikowi wiele migotliwie udzielających się sensów. Refleksje na temat sztuki – malarstwa, poezji, muzyki współlistnieją z namysłem na temat *sacrum* czy historią. Doświadczenia egzystencjalne – samotność, starość, śmierć – zakorzenione w codzienności, współtworzą prawdę na temat życia.

W ramach zbiorów *błysków* funkcjonują różnorodne gatunki oraz techniki literackie. Nie jest to więc homogeniczna i spójna wewnętrznie poetyka, przeciwnie, czerpie ona z tradycyjnej poetyki, ale ta poddana zostaje pewnym transformacjom w celu uzyskania swoistej, osobliwej i szczególnej estetyki *błysku*. Hartwig, biorąc na warsztat teksty cudze, buduje z nich mozaikę, prowadzi pośrednią rozmowę z ich autorami – artystami, krytykami i dziennikarzami. Dokonuje rozbiórki, dekonstruuje teksty innych twórców, aby uczynić je przedmiotem ponownej konstrukcji oraz załączkiem dla osobistej treści. Każdą z poetyckich miniatur cechuje otwartość i potencjalność. Oznacza to, iż apelują one o uwagę, domagają się aktywności interpretacyjnej od czytelnika, czekają tym samym na dopełnienie, osobiste dookreślenie. Wejście w interakcję z tekstem i uruchomienie (przed)wiedzy – Heideggerowskich prestruktur rozumienia – staje się gwarantem wytworzenia sensu i warunkuje coś w rodzaju „literackiego spełnienia” *błysku*.

Poetycko wyrażone notatki utrwalają w swej treści „ślady codziennej krzątania umysłu, z której poezja chce się wydobyć na strzelistą drogę wiersza lub poematu prozą”⁶ – w taki sposób Hartwig dokonuje (auto)prezentacji własnych tomików. Nazywa je śladami, a te mimo że są jedynie ułamkami, znaczą i dają odbiorcy

⁴ J. Hartwig, *Słowo od autorki*, [w:] *też*, *Błyski zebrane*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2014. Wszystkie cytaty *błysków* umieszczone w pracy pochodzą z tego tomu i oznaczone są skrótem *Bz* i numerem strony.

⁵ P. Próchniak, *Julia Hartwig: wyczekujące słowo*, [w:] *też*, *Zamiar ze słów (szkice, notatki)*, Wydawnictwo Paśaże, Kraków 2011, s. 25.

⁶ Tamże.

informacje o tym, jaki wizerunek osoby może powstać z ich sumy. Autorka szuka tropów, okruchów, resztek podmiotów i przedmiotów w przestrzeniach: czasowej, geograficznej i duchowo-umysłowej. Wiąże więc swoje istnienie z obecnością innych bytów, często odległych; funkcjonuje wśród rzeczy, ludzi, idei i zamysłów. Barbara Skarga w książce *Ślad i obecność*, łącząc pojęcie śladu z metafizyką, obecnością (epistemologiczną – *byciem teraz*, przedstawianiem się oraz ontologiczną – *byciem wobec*) i przeszłością, notuje:

Ślad odsyła do przeszłości, do tego, co było, ale już nie jest, przynajmniej tu i teraz. To znak fenomenu z przeszłości, czegoś, co się wydarzyło, minęło, pozostawiło jednak swoją pieczęć mniej lub bardziej wyraźną, taką właśnie, jak skorupy wykopywane przez archeologa, służące za dowód istnienia tej lub innej kultury. [...] Między śladem i tym, co zostawił, tkwi napięcie niejednoznacznego i niedoskonałego wskazania, większej lub mniejszej odpowiedniości, dystans nieraz tak odległy, że szyfr kryjący się w śladzie nie pozwala się odczytać⁷.

Ślady nie mają u Hartwig tylko charakteru empirycznego, funkcjonują także jako istota rzeczy, odsyłają do kwestii czasu⁸. Owe oznaki i pozostałości obrazują sieć myślowych połączeń oraz sfery zainteresowań poetki, szczególnie widoczne są zaś w swoistej „poetyce cudzysłowu”, upodobaniu cytatu. Znaki, jakie w języku i na papierze odciska Julia Hartwig, wcześniej „wpisują się” w nią. Są one dwukierunkowe – wiodą do jej ducha i wnętrza, wiodą także na zewnątrz. Natomiast w momencie zaistnienia *błysku* pozostają w zawieszeniu, w pewnym nieokreślonym „tu i teraz”. Ślady lektury zawierają się w śladowym pisaniu, w ten sposób czytanie (tutaj już szeroko pojęte) wiąże się z zapisywaniem słów i formowaniem kolekcji.

Zbiór, kolekcja... Heterogeniczność konstrukcyjna i tematyczna

Kolekcjonerstwo wynika z zamiłowania do określonej dziedziny, danego zakresu wytworów świata i ludzi oraz z pasji do zbierania. Jednym z dążeń kolekcjonera – za jakiego niewątpliwie można uznać Julię Hartwig tworzącą kolekcję miniatur, *błysków* – „jest poszukiwanie i odkrywanie ‘śladów’ w celu ich zachowania, a poprzez to odzyskanie aury, choćby w szczątkowej lub *śladowej* postaci”⁹. Kolektywne nachylenie zbiorów Hartwig sugeruje, że są one depozytem oraz wehikułem doświadczeń, przeżyć i wszelkich istnień. Kolekcjonerstwo staje się więc sposobem kontemplacji, „w którym wyraża się wewnętrzna potrzeba własnej biblioteki”¹⁰.

Narzucająca się „punktowość” zapisków poetki eksponuje fakt, że „miniatura jest światem, którym władamy; pamiątka śladem minionych doświadczeń”¹¹. Dla autorki *Zwierzeń i błysków* zbieranie pamiątek w formie miniatur wydaje się być

⁷ B. Skarga, *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, [w:] tejsze, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 29–31.

⁸ Problem śladu i czasu porusza także Skarga, zob. tamże, s. 35, 76.

⁹ B. Frydryczak, *Kolekcjoner: wariant melancholijny*, [w:] tejsze, *Świat jako kolekcja*, Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 165.

¹⁰ Tamże, s. 158.

¹¹ B. Frydryczak, *Praca pamięci jako kolekcja śladów*, [w:] *Świat jako kolekcja...*, s. 180.

opracowaną taktyką formowania prywatnej biblioteki, muzeum, archiwum. Podczas wnikliwego czytania zbiorów *błysków* da się dostrzec – mimo wrażenia nieładu, oscylacji między chaosem a monadą, dezorganizacji tematycznej, w której mieszają się doznania o odrębnej proveniencji – pewną prawidłowość. Określić ją można jako szkatułkowość, czyli istnienie mikrokolekcji w obrębie tomików, które uznane zostały za formę kolekcji¹². Za kolekcje pomniejsze, które wytwarzają krótkie cykle, uznać można *błyski* połączone tematycznie i sąsiadujące ze sobą oraz te ogniskujące wokół osób – Mircei Eliadego, Charlesa Baudelaire’a, Eugène’a Delacroix.

Użycie *błysku* wydaje się być dla poetki zastosowaniem stelaża dla myśli, które nie uformują się ani w wiersz, ani w prozę, myśli te pozostaną w zawieszeniu i chwiejnej pozycji słów, wyrażając nagłe olśnienie. Marta Wyka w szkicu *Eksplodze i błyski* notuje na temat zastosowanej przez autorkę poetyki:

Hartwig to twórczyni nowoczesnego języka epigramatycznego i aforystycznego. W tym przede wszystkim oryginalna, iż buduje ów język z materiału nietrwałego i ulotnego, z doznań krótkich i momentalnych, które stają się podstawą spójnej i konsekwentnej wizji świata¹³.

Autorka *Zwierzeń i błysków* zaskakując celnością wysłowienia, nie podejmuje się jednak definiowania zjawisk, budowania szerokiej perspektywy tego, co poznawane czy dookreślania problemów świata. Poetka, dokonując eksploracji własnego wnętrza i rzeczywistości, próbuje wskazać obszary, ku którym zmierzają jej mentalne rozpoznania i empiryczne obserwacje. Anna Nasiłowska o poezji Julii Hartwig pisze tak:

Jej poezja bardzo często nie potrzebuje wersów, równie dobrze może objawić się pod postacią prozy, natychmiast rozpoznawalnej jako poezja. Dzieje się tak ze względu na obecność obrazów i coś jeszcze ważniejszego – precyzyjne poruszanie się po obszarze na granicy wyrażalności, na granicy tego, co da się powiedzieć¹⁴.

Błyski także najczęściej nie potrzebują wersów, we fragmentach prozy uwiadaczniają się natomiast obrazy o głębokim lirycznym źródle. Uniwersalne sensory rodzą się między pytaniami o to, co trudno wyrazić słowami, o to, co być może nigdy nie doczeka się wyjaśnienia lub odpowiedzi. W tym miejscu warto przytoczyć słowa Edwarda Balcerzana, który zauważa, że:

Mówiąc o niepoznawalnym mamy na myśli niedostępne dla nas bezkresy – wyznaczone przez naturę Bytu. Gdy czujemy nieznośną bliskość niewyobraźnego – jego źródłem wydaje się także natura (neurofizjologia mózgu)¹⁵.

¹² Na formę kolekcji w odniesieniu do dwóch tomików *błysków* wskazuje także Marcin Telicki, „Układanka ze skrawków kulturowego dziedzictwa”. *Błyski oraz Zwierzenia i Błyski*, [w:] tegoż, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 189–192.

¹³ M. Wyka, *Eksplodze i błyski*, „Nowe Książki” 2003, nr 4, s. 36.

¹⁴ A. Nasiłowska, *Poezja jako sposób poznania*, „Odra” 1996, nr 5, s. 62.

¹⁵ E. Balcerzan, *Niewyraźalne czy nie wyrażone*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 19

W tym sensie specyfiką *błysków* wydaje się być otwartość na niewyraźne¹⁶ i niepoznawalne. Pochłaniają one bowiem cały bezkres mikroelementów świata (często będących już własnością innych osób), a także cały nadmiar impulsów zewnętrznych. Wspomniana bliskość niewyraźnego oraz „zmiernianie ku prawdzie”¹⁷ są powodowane uwewnętrznieniem owych mikroelementów i impulsów oraz chęcią dotarcia do ich esencji. Wiąże się to jednak z podjęciem trudu, ponieważ szukanie sensu drobin przez rozłożenie ich na czynniki pierwsze powoduje ich unicestwienie. Dlatego właśnie nagłe olśnienia ewokują jedynie momentalne próby u Julii Hartwig¹⁸.

Poetka, segregując własne wspomnienia („Co robisz?/ Pielę wspomnienia” *Bz*, s. 11), porządkuje także świat, w którym żyje, zarówno przestrzenie bliskie, jak i te odległe geograficznie i czasowo. W myśl koncepcji *pars pro toto* wychodzi ona od szczegółu – detalu i zmierza do ogółu – uniwersalnego sensu, który wytwarza się w procesie interpretacji i pochylania nad tekstem, a właściwie jego fragmentem, zaczątkiem. Poetka odtwarza rzeczywistość z cząstek, rozpoznaje je i próbuje nazwać, gdyż: „Každy i każde chce mieć swoje imię. [...]” (*Bz*, s. 98). W tym sensie „formą poetyckiego poznawania, a zarazem porządkowania świata [...] jest próba zobaczenia go w szczegółach”¹⁹. Idea *totum pro parte* realizowana jest zaś poprzez widoczne, stałe oscylacje między częściami i całościami oraz poprzez próbę wytworzenia poetycko-prozatorskiej jedności. Realizuje się w ten sposób formuła koła hermeneutycznego Friedricha Schleiermachera, w której „część winna być rozumiana na podstawie całości, a całość na podstawie części. Ruch polega więc na nieustannej antycypacji sensu i przebiega w obie strony”²⁰.

W świetle powyższych ustaleń wnioskować można, iż zasadą, jaką kieruje się autorka *Błysków*, wydaje się być heterogeniczność. Mieszając gatunki, formy i tematy, tworzy unikatowy amalgamat, zmienia także tonacje i dykcje, a właściwie z każdym nowym utworem buduje je na nowo. Ironia, patos, różnorodne gry semantyczne i leksykalne, idiomatyczne zestawienia kulturowych figur, fragmenty wypowiedzi literatów, cytaty z dzieł (także z popularnych piosenek czy kolęd), intertekstualne nawiązania do artefaktów z obszaru kultury wysokiej – poświadczają silne zakorzenienie w literaturze, w językowej sferze świata, w tradycji. Wielokierunkowa wariantywność miniatur Hartwig odkrywa, nie tylko jej szerokie horyzonty myślowo-poznawcze, ale także głęboką świadomość literackości oraz współtworzenia przestrzeni kulturowego dialogu.

¹⁶ Hartwig ujawnia świadomość istnienia niewyraźnego w poezji – „Wspierają się ogródkiem działkowym, kotem, psem./ Może to i lepsze niż ślęczeć nad kartką papieru, żeby wyrazić to, co niewyraźne [...]” (*Bz*, s. 177).

¹⁷ K. Lisowski, *Życie w błyskach*, „Twórczość” 2009, nr 4, s. 112.

¹⁸ Przy odślonięciu tego problemu ważne jest, że „autorka *Jasne, niejasne* nigdy nie zatrzymywała się na samej warstwie słów – zawsze pisała obrazowo, odwoływała się do wewnętrznego spojrzenia czytelnika”, A. Nasiłowska, *Epoka Julii Hartwig*, „Znak” 2011, nr 674/675, s. 99.

¹⁹ P. Szewc, *Poetyckie „Błyski”*, „Odra” 1984, nr 12, s. 59.

²⁰ M. Januszkiewicz, *Mały słownik hermeneutyczny*, [w:] tegoż, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 161–162.

Gatunek indywidualny, czyli utwory lapidaryjne

Współcześnie w literaturze obserwuje się zmienność reguł gatunkowych, pisze się o „nowej genologii”²¹, „ruchomych granicach literatury”²² czy o mgławicowym istnieniu reguł tradycyjnej poetyki, uznaje się jednak wartość ciągłości i trwania w obserwowanych transgresjach²³. Piotr Michałowski w dywagacjach o granicach poezji pisze, „że współczesną definicję poezji zastępuje właśnie owa nieuchwytność granic poezji oraz niepokonane granice rozumienia jej istoty, nie pozwalające usytuować poszczególnego aktu tworzenia w ramach doskonałej metody”²⁴. W tej perspektywie ważna wydaje się być pewna chwiejność gatunkowa, wynikająca może nie tyle z prób degradacji określonego gatunku czy nawet prymatu gatunkowości, ile z konieczności lub potrzeby przebudowy tradycyjnej poetyki.

Badacze wskazują na pewien wymiar klasycyzujący w obrębie twórczości Hartwig²⁵, która zakorzeniona jest w tradycji literackiej XX wieku, jednak praca Marty Flakowicz-Szczyrby pokazuje również tendencję odżegnywania się od tej kategoryzacji przez literaturoznawców²⁶. Jeszcze inni sugerują, aby literaturę Hartwig rozpatrywać uwzględniając kategorie Dnia i Nocy a także snu²⁷ – takie propozycje powołują do istnienia tak zwany paradygmat romantyczny. Poezję Hartwig nazywa się także intelektualną²⁸, wyraźnie uwidoczniła się w niej fascynacja sztuką oraz

²¹ Zob. R. Cudak, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s.11–45.

²² Por. artykuły zawarte w publikacji *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

²³ Por. uwagi i dociekania autorów szkiców zamieszczonych w pracach zbiorowych *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013; *Zamieranie gatunku*, red. M. Ładoń, G. Olszański, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015.

²⁴ P. Michałowski, *Granice poezji*, [w:] tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2003, s. 27.

²⁵ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4; A. Legeżyńska, *Uważność – według Julii Hartwig*, [w:] tejże, *Od kochanki do psalmistki...: sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 264; A. Nasiłowska, *Epoka Julii Hartwig...*

²⁶ Badaczka, powołując się na prace Andrzeja Kaliszewskiego *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007 i Marcina Jaworskiego *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, mówi, że „współczesne opracowania problematyki XX-wiecznego neoklasycyzmu nie wymieniają poetki wśród twórców nurtu”, [w:] M. Flakowicz-Szczyrba, „Świadectwo pełne i wiarygodne” – wobec klasycyzmu, [w:] tejże, *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

²⁷ Zob. J. Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*, [w:] tegoż, *Magia poezji: (o poetach polskich XX wieku)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

²⁸ Por. M. Głowiński, *Liryka Julii Hartwig*, „Twórczość” 1956, nr 8.

kulturowymi figurami długiego trwania²⁹. Jednakże Anna Legeżyńska zaznacza, że dorobek poetycki autorki debiutującej w 1956 roku wyrasta z zainteresowania tradycją literacką modernizmu międzywojnia³⁰. *Błyski, Zwierzenia i błyski* oraz *Trzecie błyski* wpisują się w ukierunkowane na przeszłość orientacje artystyczne poetki, zawierają także zauważalne ślady trwania w nowoczesności. Tomasz Dalasiński, próbując dokonać rozróżnień między „starą” a „nową” nowoczesnością, notuje, że ta druga zawiera w sobie aspekt hybrydujący, który konstytuuje się poprzez „dialektykę kontynuacji i destruowania”³¹, tak znamienne dla charakteryzowanych w niniejszej pracy utworów, które określają wahania „między powtórzeniem a innowacją”³². Nie nazwiemy jednak *błysków* utworami, które są rezultatami tylko „nowej” nowoczesności, ponieważ ich podwaliny i organizująca je wyobraźnia poetycka sięgają daleko w przeszłość, a sama ich autorka zaliczana jest do Starych Mistrzów poezji.

Julia Hartwig pisząc kolejne *błyski* nie respektuje norm żadnego rozpoznanego wcześniej gatunku, jednak oscyluje pomiędzy idiomatycznością a instytucjonalnością literatury. Generuje ona osobliwy byt literacki – *błysk* oraz wytwarza kolejne właściwości swojego jednostkowego³³ gatunku, poszerza tym samym repertuar form pisarskich. Proces krystalizacji cech dystynktywnych (o ile można w ogóle mówić o takich w interesującym nas przypadku), dokonujący się w czasie, powoduje, że poziom synkretyczności tomików rośnie wprost proporcjonalnie do rozbudowywania twórczej kolekcji. Tworzenie własnego, a zatem osobistego i indywidualnego gatunku wpisuje się w pracę nad idiomem poetyckim Hartwig. W obrębie poszczególnych utworów składających się na kolejne zbiory *błysków*, nie można wyróżnić jednego, będącego szablonowym układem myśli i słów, swoistą matrycą dla pozostałych. Potencjalną formułę pierwowpisu można próbować ustalić tylko „przekrojowo”, poprzez zestawienie ze sobą wszystkich utworów. Ulokowanie autorskiego gatunku Hartwig wśród gatunków indywidualnych jest efektem jego rozpoznawalnej unikatowości. Zgodnie z życzeniem poetki nie chciałam rozpatrywać *błysków*, jako gatunku lokującego się „pomiędzy” (*Bz*, s. 113), Hartwig woli określenie „na krawędzi” (*Bz*, s. 238) – więc niech tak będzie – „blyskowe” zapiski znajdują się na krawędzi tradycji i nowoczesności, poezji i prozy, pytania i odpowiedzi, konstrukcji

²⁹ Zob. R. Przybylski, *Potrzeba sensu*, „*Twórczość*” 1982, nr 5; I. Smolka, *Podziękowanie i dar*, „*Twórczość*” 2010, nr 8.

³⁰ A. Legeżyńska, *Uważność – według Julii Hartwig...*, s. 256. Badaczka wskazuje także na szczególną fascynację poetki twórczością Czechowicza.

³¹ T. Dalasiński, „*Stara*” i „*nowa*” nowoczesność. *Propozycja periodyzacji polskiej poezji po roku 1989*, [w:] *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła, M. Flakowicz-Szczyrba, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2015, s. 22.

³² Określenie to pochodzi z tytułu tomu zawierającego konstatacje dotyczące problemu seryjności, powtórzeń oraz *novum* w kulturze (także w literaturze), zob. *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Rabid, Kraków 2004.

³³ Zob. uwagi o zdarzeniu jednostkowości, które utożsamiane jest z inwencją i innością, jednostkowe to „osobliwe ogniwo w kulturze”, ponadto „przekracza możliwości zaprogramowanych wcześniej kulturowych norm” – w interesującym nas wypadku norm genologicznych. D. Attridge, *Jednostkowość*, [w:] tegoż, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s. 95–97.

i destrukcji, jawności i skrytości, autorskości i obcości. Lapidaryjny charakter utworów Hartwig oraz ich często alegacyjny charakter są znakami łączenia jej własnego idiomu poetyckiego z tradycją kulturową. W utworach rozpoznane zostały zabiegi artystyczne, takie jak – fragmentacja tekstu, estetyzacje, kreacje, repetycje i alegacje, wielokrotne wykorzystywanie własnych utworów, zapisków oraz (ponad)tekstowe milczenie.

Uznając pisarstwo „błyskowe” za zmierzanie do poetyki autorskiej, uwagę należy skierować na specyficzną i podwójną odrębność tej senilnej części twórczości poetki³⁴. Jest ona jako całość nowatorskim i oryginalnym zjawiskiem w *uniwersum* literackim³⁵, zaś pojedyncze utwory (w większości) nie przystają (formalnie i tematycznie) do siebie. Joanna Grądział-Wójcik, analizując wybrane przykłady jednorazowych wytworów poetyckich, dostrzega, że: „[...] prywatne, indywidualne «formy jednorazowego użytku» modyfikują przekonanie o systemowości gatunków, o koniecznej powtarzalności cech genologicznych w «długim trwaniu» i wynikającej z niej rozpoznawalności gatunku”³⁶. Piotr Michałowski, dostrzegając w *Zwierzeniach i błyskach* „gatunkową polimorfie”, obecność wspomnień, notatek, kartek z dziennika, kieruje swoją uwagę przede wszystkim na „mentalno-piśmienną” wartość *błysków* oraz ich intymny i epifaniczny charakter³⁷. Szczeciński krytyk w swojej recenzji pisze także, że „znaczna część zgromadzonych w tym zbiorze fragmentów nie mieści się w żadnej z dwóch kategorii, gdyż powstała w wyniku długich a niezobowiązujących przechadzek wzdłuż półek prywatnej biblioteki”³⁸. Intymne jest także przeżycie estetyczne (efekt przechadzek wzdłuż półek biblioteki czy ekspozycji muzealnych), które ściśle łączy się z praktykami mentalnymi, doznaniem afektywnymi oraz pewną dyspozycją jednostki do duchowego i intymnego przeżywania, bowiem jak brzmi jeden z *błysków* Julii Hartwig – „Doświadczenie estetyczne nigdy nie jest wyłącznie estetyczne” (*Bz*, s. 266).

³⁴ Rozpatrywanie *błysków* jako utworów senilnych motywowane jest późnym wiekiem poetki w czasie wydawania kolejnych zbiorów. Możliwe jednak, że twórczość „brulionowa” Hartwig rozpoczęła się znacznie wcześniej, mogła ona trwać nawet od początku jej pisarstwa. W trzech kolejnych tomikach *błysków* nie ma bowiem ani jednej daty, nawet rocznej.

³⁵ Jednakże formę *błysku* we własnej twórczości stosuje także Ryszard Kołodziej. Może to świadczyć o jej ekspansywności, popularyzowaniu się nazwy *błysku*, także o literackiej inspiracji oraz o fascynacji autorskim gatunkiem Hartwig. Zob. R. Kołodziej, *Błyski*, „Wyspa. Kwartalnik Literacki” 2015, nr 4, s. 39.

³⁶ J. Grądział-Wójcik, „Formy poetyckie jednorazowego użytku”, *gatunki „indywidualne”*, [w:] *Kompozycja i genologia: ćwiczenia z poetyki*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 338.

³⁷ P. Michałowski, *Dziennik myśli własnych i cudzych*, „Kwartalnik Artystyczny” 2004, nr 4, s. 190.

³⁸ Tamże, s. 191. W tym kontekście osoba poetki jawi się jako posłaniec, który przynosi czytelnikowi własną lub cudzą prawdę i pozwala dodać mu jego prawdę. Wrażenie istnienia niewiadomego, sekretne, tajemnicze potęguje także zapis mikroutworów oraz lektura hermeneutyczna ukierunkowana na odkrycie ukrytego, rozszyfrowanie zaszyfrowanego, rozsnućie zasnutego – czyli rozwiązanie „zagadki” każdej konkretnej miniaturowej oraz całej układanki lapidaryjnej.

Różnokształtne i różnokierunkowe adnotacje poetki wyróżniają: mikrozapiski tworzące swoisty „mikropis”, lapidaryzm, niema sfera okalająca, synkretyzm konstrukcyjny i tematyczny, strategia fragmentacji, rozbudowana intertekstualność, epifanijna tajemniczość oraz zasnowanie całości w celu wydobycia „drobiny”. Wskazany sposób konstruowania dzieła, stanowiącego sumę pojedynczych miniatur, jest wyrazem komponowania lapidarium. Znawczynie tematu, Anna Wileczek, formułuje definicję lapidarium:

jako przestrzeni tekstowej, w której zgromadzone zostały jednostki wypowiedzeniowe jedno- lub kilkudzaniowe, aforyzmy, fragmenty lub też interpretujące „notatki” zakreślone przy lekturze tekstów cudzych, poetyckie błyski i sentencje oraz zwięzłe „prozaizmy”. Takiemu zbiorowi towarzyszy wielotematyczność jako konsekwencja wielości podmiotowych doświadczeń oraz poczucie silnej archetypiczności i znakowości (*świadcstwa czasu przeszłego, ślad prób, znaki*). Niepokojąca wyimkowość, ekscentryczna niecałość gromadzonych „okazów” domaga się odbiorczych dopełnień, zmuszając uczestników zdarzenia komunikacyjnego do interpretacyjnej aktywności. [...] Ważną cechą lapidarium jest jego przestrzenność. Ujawnia się w tej pochodzącej z łacińskiego nazwie dzięki „uprzestrzenniającej” częstotliwości *-um* (por. *itinerarium, aqvarium, terrarium*)³⁹.

Przyjęcie takich perspektyw – mikrologicznej, hermeneutycznej oraz przestrzennej – poszerza pole myślenia o *błyskach*, dopełnia interpretacyjne rozważania dociekające formy oraz próby nazwania tego osobliwego zjawiska. Wybrana tutaj droga analityczna ujawnia nie tylko diariuszowe czy dziennikowo-intymne ukształtowanie tomików, na które wskazuje Flakowicz-Szczyrba⁴⁰, ale odkrywa także atypową, niepowszechną formę literacką, którą znamionuje poetyckie anulowanie referencyjności. Kondensacja treści warunkuje kondensację struktury tekstowej i odwrotnie, obie są zaś często ascetyczne, wręcz śladowe. Istotną rolę odgrywają w tym wypadku także „poetyka cudzysłowu” (wypiski), dwu- lub kilkuwyr-

³⁹ A. Wileczek, *Odkrywanie śladów*, [w:] *tejże, Świadcstwa – ślady – znaki. Lapidarium jako strategia formy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2010, s. 11–12.

⁴⁰ Por. M. Flakowicz-Szczyrba, *Fragment jako forma dziennika intymnego – poetyka błysków Julii Hartwig*, [w:] *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Słodczyk, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012. Z jednej strony forma dziennika intymnego traci na rzecz lapidarium ze względu na ograniczoną intymność owych tomów. Owe „zwierzenia i błyski” nie są wyznaniemami dotyczącymi głębokich sfer prywatności, tematów osobistych (tj. dom, rodzina, macierzyństwo, relacje z bliskimi, przyjaźń, uczucia, lęki), nie dokonują tym samym całkowitej odstony wizerunku osoby, jak wyznaje sama Hartwig – „To co prywatne, najprywatniejsze, to, co serdeczne, najserdeczniejsze, nigdy nie będzie powiedziane” (*Bz*, s. 91). W zamian za to – ukierunkowane są głównie na sztukę (literaturę, muzykę, malarstwo), tradycję – przestrzeń kultury, codzienną rzeczywistość. Nawet zapis wprowadza dozę formalizmu, chociażby przy podawaniu imion i nazwisk osób bliskich poetce, np. męża Artura Międzyrzeckiego. Zbiory *błysków* zawierają więc zwierzenia (kontrolowane) z kręgu pewnych kategorii tematycznych, które są dopracowane i w pewnym stopniu selekcjonowane przez pamięć starszej kobiety. Z drugiej strony odczytać możemy zapiski będące *de facto* intymnymi, odsłaniającymi prywatność, także tę domowo-towarzystwą – „Kiedy Jarosław mówił do mnie ‘Julcia’ czułam się jak jedna z *Panien z Wilka*” (*Bz*, s. 151).

zowe notki przypominające marginalia, oraz utekstowane kadry codzienności. Indywidualny gatunek realizuje się w wielu wariantach, przybiera formy wierszy, wypisów z książek, cytatów, fragmentów cudzych bądź własnych wypowiedzi, krótkich opowiadań, komentarzy, wypowiedzi eseistycznych. Niektóre z wierszowych konstrukcji zawierają ślady imitacji haiku⁴¹, pojawiają się nawet wypowiedzi aforystyczne⁴² oraz wyliczanka⁴³. Cytowana powyżej Wileczek zauważa też, że „zmącenie gatunków» w przypadku tekstów lapidaryjnych wydaje się być wynikiem strategii artystycznej, dającej wyraz dystansowaniu się wobec wszelkiej generalizacji w obrębie paradygmatu literatury i przystawania na antygatunkowe penetracje⁴⁴. Lapidarium stanowi w omawianym fakcie literackim przyjętą „strategię formy”⁴⁵ – formy w skali *mikro*, być może nie do końca uświadomioną, ale konsekwentnie stosowaną w procesie twórczym, uwzględniającą nie tylko „atomizację sensów”⁴⁶, ale także „ponadtekstowe wiązki cech genologicznych”⁴⁷. Wyraźna inklinacja Hartwig do *błysku*, a tym samym do lapidaryzmu, wzmagą się wraz z postępującym wiekiem autorki. O tendencji dopełniania twórczości swoistą lapidarną puentą pisze Piotr Michałowski:

Miniatura często pojawia się jako forma poezji dojrzałej, pisanej bądź u schyłku życia, bądź jeszcze w pełni sił twórczych autora, a jej wybór jako sposobu wypowiedzi wynika z porzucenia lub modyfikacji wcześniejszej drogi artystycznej. Historia literatury tezę tę potwierdza takimi zjawiskami jak *Zdania i uwagi* czy autobiograficzne wiersze lozańskie, pisane przez Mickiewicza po latach odejścia od poezji. Pod koniec życia (choć nie w starości) miniatury tworzył Słowacki. Grochowiak w przeczuciu śmierci odrzucił wielosłowie decydując się na *haiku*. Poezja (choć nie tylko miniaturowa) wypełnia ostatni okres twórczości Kornela Filipowicza – przedtem wyłącznie prozaika⁴⁸.

Temat problemu z formą w poezji senilnej podejmuje także Tomasz Wójcik w pracy *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*. Dostrzega on w późnej twórczości swoisty „dramat formy”, autorską niemoc twórczą oraz skłonność do estetyki fragmentu oraz do przemilczeń. Badacz sygnalizuje także przynależność wskazanych zjawisk (fragment, milczenie) do poetyk negatywnych⁴⁹.

⁴¹ Por. P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2.

⁴² Hartwig notuje – „Jedyną odpowiedzią na śmierć jest śmierć”, *Bz*, s. 128.

⁴³ „Chłopaczek/pędraczek/czapeczka/na bakier/nie wspomni/zapomni/a szkoda”, *Bz*, s. 135.

⁴⁴ A. Wileczek, *Odkrywanie śladów...*, s. 157.

⁴⁵ Sformułowanie „strategia formy” zaczerpnęłam z tytułu pracy A. Wileczek, *Świadectwa – ślady – znaki...* Jednakże pierwotnie zastosował je L. Jenny, tytułując tak swoją pracę dotyczącą intertekstualności, zob. tegoż, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falicycy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.

⁴⁶ A. Wileczek, *Zaklinanie chaosu*, [w:] tejże, *Świadectwa – ślady – znaki...*, s. 95.

⁴⁷ Tamże, s. 150.

⁴⁸ P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 134.

⁴⁹ Zob. T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Elipsa, Warszawa 2005, s. 119–181.

Powyższe rozpoznania osadzają zapisy poetki między początkiem i końcem: fizycznym życia człowieka – sięgają one bowiem głęboko wewnątrz i nierzadko daleko wstecz, metaforycznym – dotyczącym warstwy semantycznej tekstów, percepcyjno-kinestetycznym – zbliżającym do siebie inicjację i finalizację pisania bądź czytania. Dlatego właśnie wszelkie ustalenia odnoszące się do granic genologicznych, pojęciowych i tematycznych wydają się być jedynie próbą dokonania „uszczelnień” terminologicznych. Teksty miniaturowe uznać można za ahisteryczne, niezwiązane z żadną grupą poetycką czy pokoleniem, ale z podeszłym wiekiem twórcy i wynikającym z niego poczuciem, że tylko mały format jest w stanie objąć i wydobyć mentalnie skondensowany ciężar doświadczenia⁵⁰. Podobnie jest z Hartwig, która podąża śladem drogi duchowej.

Synkretyczna (de)kompozycja lapidaryjna, którą w „geście pożegnania”⁵¹ realizuje poetka, sugeruje także pewne (pod)świadome działanie, mające na celu zgromadzenie doświadczeń życia poddanych degradującej mocy czasu, dowartościowanie pamięci i wspomnień, nobilitację reminiscencyjnych⁵² zapisków oraz śladów lektury czy re-lektury. Szczególną estetykę *błysków* ująć zaś można w tak wyrażony ciąg antynomii: zamkniętość – otwartość, przeszłość – teraźniejszość, wielość – milczenie, fragment – całość, granica – płynność, inkluzja – ekskluzja, intymność – ekstymność, *mikro* – *makro*.

Dostrzegalna w *błyskach* afirmacja istnienia miesza się z ironicznym dystansem i negacją faktów, postaw bądź zachowań, tym samym – „Elegijny gest pożegnania staje się [...] nauką akceptacji życia wraz z nieodłącznym od tego życia cierpieniem”⁵³. „Mikropis” Hartwig może zatem wyrażać świadomość niedefiniowalnego braku, ale także ograniczoność, ubóstwo oraz niemoc lingwistycznej tkaniny w stosunku do podmiotowego i indywidualnego światoodczuwania czy intuicji.

Zbliżenia

W kolekcji „udokumentowanych źródłowo okruczeń” oraz „myśli «znikąd»”⁵⁴ pojawia się topika, która występuje również w innych obszarach twórczości Hartwig – poetyckiej i translatorskiej⁵⁵. Zbieżność *błysków* i wierszy autorki nie dokonuje się tylko na planie podejmowanej tematyki, funkcjonują one obok liryki, są kolejną

⁵⁰ Zob. także ustalenia Marty Piwińskiej, „*I ziarno duszy nagie pozostało*”. *Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1; W. Bojda, *Historia miniatury*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 1, red. A. Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, a zwłaszcza podrozdział tego szkicu *Problemy genologiczne*.

⁵¹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1999. *Błyski* Hartwig także często podszyte są wysublimowaną ironią, czy ukrytą, sarkastyczną negacją.

⁵² A. Legeżyńska pisze, że „reminiscencje sprzyjają elegijnym rachunkom”, [w:] tamże, s. 28.

⁵³ Tamże, s. 35.

⁵⁴ P. Michałowski, *Dziennik myśli...*, s. 192.

⁵⁵ Śladów *błysków* w poezji Hartwig szukała też M. Flakowicz-Szczyrba, *Graniczność jako wybór egzystencjalny i poetycki*, [w:] tejsze, *Dowód na istnienie...*, s. 100.

formą, która realizuje potrzebę pisania, utrwalania myśli i epifanicznych ośnień. Jak mówi sama poetka:

nie mają one [błyski] nic wspólnego z wierszami, ale torują sobie do nich drogę. Bo przecież w poezji samo piękno nie zadowala – tym, czego szukamy, jest również pewien rdzeń. I błyski są właśnie tym rdzeniem, sensem, który nagle zaistniał osobno. Nie znalazł żadnej otoczki, formy estetycznej, jest tylko zdobyczą pewnego zmysłu – powiedzmy – inteligencji. Kiedy jest to cytat, to inteligencji cudzej, kiedy jest to sformułowanie autorskie – własnej⁵⁶.

Potrzeba zapisu istniejącego wręcz jako wariacje na temat-problem stale obecna jest w twórczości autorki *Zapisanego* (tytuł tomu oddaje wolę i pragnienie pisania, utrwalania w piśmie doświadczeń), odsłania się również w jej najnowszej poezji, np. w senilnym wierszu bez tytułu o incipicie *** [Jak zapisać ten czas...]⁵⁷.

Błyski oraz zwierzenia, które ujawniają bliskość tematyczną z wierszami Hartwig, pozostają jednak odrębnymi bytami artystycznymi. Kształty owych tekstów, a w zasadzie *formlose form* (w myśl poetyki fragmentu)⁵⁸, warunkują ich „przystawanie” do realizacji poetyckich Hartwig. Nie mamy jednak do czynienia z całkowitą tożsamością danego błysku i utworu poetyckiego, ale z pewną analogią między zapiskiem a wierszem. Świadomość tworzenia odbić, replik, przestrzeni tekstowych, które dopełniają to, co zastane ujawnia się w następujących słowach poetki: „W poezji pragnie się zmieścić możliwie pełnię naszego istnienia, co oczywiście okazuje się niemożliwe. Ale ta niepomieszczona nigdzie materia jakoś wypływa jako nadmiar w błyskach”⁵⁹. Zjawisko błysku znajduje się w pisarstwie Hartwig obok poezji, w pozycji jej współrzędnej, w równoczesnym trwaniu. Tak jest w przypadku poniższej notki:

Co robisz?

Pielę wspomnienia. (Bz, s. 11)

Przytoczony utwór przywołuje potencjał pamięci, mówi o jej selekcyjnych działaniach, o pewnej wybiórczości, ale też o pielęgnacji przeszłości, o wartościowaniu pewnych aspektów czasu minionego, a sam czas, jak pisze Andrzej Franaszek „jest tematem, milczącym partnerem wielu wierszy Hartwig”⁶⁰. Dystych można uznać za zbliżony utworu *To co przeżyliśmy razem* z tomu *Zapisane*, za wyraz nagłego objawienia, uświadomienia sobie rangi mentalnej czynności. Oto wiersz:

⁵⁶ Największe szczęście, największy ból. Jarosława Mikołajewskiego rozmowy z Julią Hartwig, Wydawnictwo a5, Kraków 2014, s. 22–23.

⁵⁷ J. Hartwig, *** [Jak zapisać ten czas...], [w:] teje, *Spojrzenie*, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 21.

⁵⁸ K. Bartoszyński, *O fragmencie*, [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1991, s. 141.

⁵⁹ *Największe szczęście...*, s. 23.

⁶⁰ A. Franaszek, *Pamięć obłoków*, [w:] *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*, Znak, Kraków 2010, s. 241.

niezapisane
 wspomnienia więdna
 jak nieuprawiany ogród
 wszystkie te pytania
 zostały bez odpowiedzi
 i te ciemne dni
 i wszystkie te błyszczące jeszcze w słońcu
 szczątki niezapisanej mowy
 odpływa strumień nikogo nie zasmucając
 samotność uczuć zachwytu i żalu
 to co wewnętrzne – nieznanne
 i sprzeczne z wypowiedziami
 klarownym językiem⁶¹

Oba utwory zbudowane zostały na tej samej tkance obrazowej, utożsamiającej wspomnienia z roślinami, które mogą więdnać i o które dbamy usuwając, pieląc zbyteczne. *Wiesz* i *błysk* kreują przestrzenne wyobrażenie pamięci, zaś taka perspektywa powoduje, że wspomnienia stają się „żywymi” bytami, mogą albo trwać, albo obumierać, gdy grządki pamięci nie będą odchwaszczane. *Błysk* zawiera się w powyższym liryku, a liryk w *błysku* – dopełniają się wzajemnie.

Relacja analogii między poezją a „błyskowymi” zapiskami przejawia się także w umieszczeniu fragmentów wierszy lub ich miniaturowych realizacji w poszczególnych tomikach *błysków*. Nie konkretyzuje się tym samym tylko na poziomie tematyki i motywów, ale urzeczywistnia się również w strukturze utworów, w ich formie. Za egzemplifikację posłuży poniższy utwór, wchodzący w skład *Trzecich błysków*:

O serce dnia, słońce, bijące w nas i poza nami
 Wszystko co żyje niech będzie żywe naprawdę
 W jego równym biciu jest wolność i niezależność
 A w jego wschodach i zachodach jest porządek naturalny
 Przeciw któremu się nie buntujemy⁶² (*Bz*, s. 191).

Wiersz ten, łączący motywikę solarną z figurą serca, ukazuje translokację porządku ciała na porządek natury i odwrotnie. Mechanizm życia spleciony został z mechanizmem czasu, w który wpisany przecież jest rytm natury, a tym samym człowiek i słońce. Miniatura utkana została jakby „z przenikania” chwil i eonów⁶³, podmiot poszukuje źródeł energii życia oraz początku. Obie figury tekstowe: słońce i serce – powodują nakładanie się dwóch porządków – temporalnego i cyrkularnego

⁶¹ J. Hartwig, *To co przeżyliśmy razem*, [w:] tejsze, *Zapisane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2013, s. 5.

⁶² J. Hartwig, *Serce dnia*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 418. Ten oraz kolejny cytat wymagają podwójnego osadzenia bibliograficznego, ponieważ w identycznej formie znajdują się zarówno w zbiorach zawierających *błyski*, jak i w osobno wydanych tomikach poetki, tejsze, *Serce dnia*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane...*, s. 418.

⁶³ Zob. D. Opacka-Walasek, *Kompresja czasu*, [w:] tejsze, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.

oraz dwóch toków istnienia – kosmicznego i ziemskiego. Tak nazwane porządki wydają się mówić o wpisaniu trwania człowieka w linearny ciąg czasu oraz w kolisty, powtarzalny i cykliczny ruch początku i końca. Jednostka ludzka lokowana jest także w niezbadanej, bezkresnej i atemporalnej perspektywie kosmicznej oraz na planie fizykalnie dostępnej doczesności. Apostroficzny początek oraz drugi wers, przypominający inkantacyjne wezwanie czy modlitwę, są sposobem na wyrażenie afirmacji życia oraz akceptacji praw nim rządzących – potwierdzają to także ostatnie słowa utworu o braku buntu przeciw „porządkowi naturalnemu”⁶⁴. W „równym biciu” świata zawiera się bowiem procesualność egzystencji, rytm narodzin i śmierci, czyli owe „wschody i zachody” stanowiące „porządek naturalny”, ale także biologicznie uwarunkowana miarowość bicia serca niezbędna do utrzymania życia. „Wolność i niezależność” serca i słońca ukazuje samowystarczalność tego bytu, jego życiodajność, ponieważ od niego zależne są inne elementy ciała i kosmosu.

Jak się okazuje, ten lirycznie ukształtowany *błysk*, po rozwinięciu, znalazł się także wśród utworów należących do tomu *To wróci* wydanego w 2007 roku. Autorka nadała mu tytuł *Serce dnia* i dopełniła refleksyjnie (po wyżej przytoczonym fragmencie i odstępnie przyłączona została strofoida):

O wielka radości odczuwania smutku i cierpienia
 O doświadczenie które krąży w naszych żyłach
 Co z tobą począć? Co począć?⁶⁵ (*Bz*, s. 196).

Druga część utworu *Serce dnia*, przywołująca problem doświadczeń egzystencjalnych, tworzy dopełnienie wcześniejszych upoetyzowanych rozmyślań podmiotu. Częstka ta jest równocześnie jedną z miniatur, znajdziemy ją także w tomie *Trzecich błysków*, od poprzedniej części utworu dzieli ją zaledwie przestrzeń kilku stron. Poczyniona obserwacja pozwala wnioskować o złożonej mozaikowości tomików *błysków*, które stanowią rzeczywistą układankę.

Inna miniatura, której wersy układają się w paralelne jednostki syntaktyczne, zawarta w zbiorze *Trzecich błysków* wydanych w 2008 roku, zaprezentowana została jako osobny wiersz, pt. *Lament* w tomiku *Jasne niejasne* opublikowanym rok później. Oto *błysk*:

rodzą się byle jak
 przyjaźnią się byle jak
 kochają się byle jak
 piszą wiersze byle jak
 rozmawiają byle jak
 zabijają byle jak
 umierają byle jak (*Bz*, s. 247–248).

Utwór ten, spojony klamrą granicznych doświadczeń życia i śmierci, ujawnia pesymistyczną i uniwersalizującą diagnozę egzystencji ludzkiej. Dramatyzm

⁶⁴ A. Franaszek odczytuje w utworze „ton łagodnej akceptacji, która widzi i dramat, i daremność protestów”, zob. tegoż, *Zęby tygrysa*, [w:] tegoż, *Przepustka z piekła...*, s. 247.

⁶⁵ J. Hartwig, *Serce dnia...*, s. 418.

rozważań podmiotu uwidacznia się zwłaszcza w powtarzających się epiforach – „byle jak”. Zapis „błyskowy” został poddany jednak pewnym transformacjom wersyfikacyjnym i po twórczych alternacjach zakończony lakoniczną konkluzją:

rodzą się
byle jak
przyjaźnią się
byle jak
kochają się
byle jak
rozmawiają
byle jak
umierają byle jak

O o
Nie mów tego
tak⁶⁶.

Autorski inwariant jest materialnym śladem oraz powtórzeniem miniatury⁶⁷. Wnikliwa mikrologiczna lektura sprawia, że w *Lamencie* odczytujemy związki z trenem, czyli z – „pieśnią lamentacyjną o charakterze elegijnym”⁶⁸. Wrażenie takie wspierane jest przez powtarzalność struktur tekstowych i znaczący tytuł, wprowadzający w tonację rozżalenia i odwołujący się do tradycji trenu, a w tym dziele także do (od)wróconego gatunku. Nie jest to jednak lament z powodu śmierci, ale – paradoksalnie – z powodu życia, tylko, że generującego bylejakość i nią naznaczonego. Wykorzystanie przez Hartwig zabiegu parcelacji wersów oraz użycie czasowników w trzeciej osobie liczby mnogiej posłużyło uniwersalizacji sensów. „Czasownikowe” wersy wskazują na doświadczenia (narodziny, śmierć) i (p)akty (przyjaźń, miłość, komunikacja), które w egzystencji jednostki są wręcz niezbywalne, prezentują tym samym (zaczepnięte z poetyki trenu) przyczyny umartwiania się podmiotu. Utekstowione opłakiwanie przejawia się zaś w powtarzającym się, refrenicznym wersie – „byle jak”, który stanowi otwierająco-zamykający oraz spajający wersy segment tekstu. Taki zabieg artystyczny przywołuje symploke. Zapisywana wielokrotnie przez poetkę bylejakość doznań i praktyk ukazuje także ich metaforyczną śmierć. Addytywne zakończenie utworu nie realizuje funkcji pocieszenia osoby (przynależnej trenowi), natomiast wyczytać w nim można nieleksykalnie wyrażone oraz niejednoznaczne zadziwienie („O o”), po którym następuje równie niejasna część utworu. Finalne sformułowanie „Nie mów tego / tak”, którego zrozumienie następuje wraz z fazowością czytania ciągu tekstowego, przenosi ciężar semantyczny z samego aktu wypowiedzania (zapisywania) słów wiersza na sposób ich artykulacji (wymowę). Ostatnia część miniatury dokonuje wewnątrztekstowej konfrontacji z wcześniejszym wywodem, jest dla niego kontrapunktem, kontradykcją, wyraża

⁶⁶ J. Hartwig, *Lament*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane...*, s. 457.

⁶⁷ Można przypuszczać więc, że *błysk* był hipotekstem dla wiersza.

⁶⁸ *Tren*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 469.

także jawną (samo)kontrolę podmiotu mówiącego. W powyższym *quasi*-trenie uwiadacznia się tym samym ironiczna dykcja elegijna (o której w kontekście nowoczesnej poezji pisze Legeżyńska⁶⁹) oraz sprawdzanie limitacji gatunkowych.

Zbliżone wnioski nasuwają się po lekturze kolejnego *błysku*, posiadającego bliźniaczy wariant:

Jest szósta rano. Ale jeszcze ciemno. Wokół jeziora domy wygaszone.
Tylko daleko od brzegu kołysze się jasno oświetlone czółno.
To rybak rzuca sieci. Łowi rybę na Wielki Piątek (*Bz*, s. 13).

W małej prozie widoczna jest fragmentacja całości syntaktycznych i w konsekwencji – znaczeniowych. Te same słowa reaktywuje poetka w tomie *Zobaczone*, nadając im tytuł *Nocny połów*. Rekonstrukcja utworu polega na zniesieniu jego narracyjności oraz usunięciu znaków interpunkcyjnych i przejściu na tryb poezjotwórczy.

Jest szósta rano Ale jeszcze ciemno
Wokół jeziora domy wygaszone
Tylko daleko od brzegu
kołysze się jasno oświetlone czółno
To rybak rzuca sieci
Łowi rybę na Wielki Piątek⁷⁰.

Wykazane rodzaje złożonych analogicznych relacji – topicznych, konstrukcyjno-formalnych, gatunkowych – w jakie wchodzi „błyskowe” zapiski nie wyczerpują zapewne analizy i interpretacji zjawiska, służą jedynie wskazaniu określonych transformacji poetyckich oraz ujawnieniu powtarzalnej obecności formy *błysku* w późnym piarstwie autorki *Zwierzeń i błysków*. W świetle powyższych ustaleń wnioskować można o głębokim przywiązaniu poetki do krótkich sformułowań, liczne modyfikacje świadczą zaś o prowadzeniu przez Hartwig intertekstualnej gry, nie tylko z tekstami obcymi, ale także z własnymi i z samą sobą. Wytwarza się tym samym pewien koncept mediacji pomiędzy kulturą oryginałów a kulturą cytatów⁷¹. Interteksty sprawiają, że czytelnicze rozumienie *błysków* „odbywa się zawsze tylko w horyzoncie uprzedniego rozumienia”⁷². Zauważone filiacje form oraz motywów wydają się być znakiem rozpoznawczym brulionowych notatek, tworzących coś na wzór szkicownika. Autorskie praktyki zacierają granice między jednostkowymi artefaktami. Własne – już nie tylko cudze – słowo staje się płaszczyzną ćwiczenia czegoś, co można by nazwać ekonomią poezji, ale głównie pełni funkcję pola dla wierszowych prób, które wprowadzają podmiot twórczy w bezkresne obszary głębi świadomości języka, słowa pisanego oraz trudu artystycznego.

⁶⁹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*

⁷⁰ J. Hartwig, *Nocny połów*, [w:] *też*, *Wiersze wybrane...*, s. 281.

⁷¹ Por. E. Rewers, *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 83–96.

⁷² M. Januszkiewicz, *Strukturalizm i hermeneutyka: dwa paradygmaty w nauce o literaturze*, [w:] *też*, *W-koło hermeneutyki...*, s. 28.

In the context of genology. Julia Hartwig's individual genre**Abstract**

The article relates to three collections of poetry written by Julia Hartwig entitled *Błyski*, *Zwierzenia i błyski*, *Trzecie błyski*. Those miniature notes form a collection of omnidirectional traces and signs, characterized by its structural and thematic heterogeneity. Poetics notes contained in discusses volumes execute atypical literary form which is lapidaries. Hartwig while creating further poems, she heads a for authorial poetics, she generates entirely individual genre. *Błyski* also come in various analogic relations with Hartwig's another poems placed in different poetry volumes. It proclaims the repeatability of topics, motives and structures in Hartwig's writings, even the rewriting of her own lines and verses.

Key words: individual genre, lapidary, trace, miniature

Magdalena Baran – absolwentka Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, wolontariuszka w Polskiej Szkole Sobotniej im. Fryderyka Chopina w Perth. W 2016 roku obroniła pracę magisterską pt. *Epifanie Julii Hartwig. Poetyka Błysków, Zwierzeń i błysków oraz Trzecich błysków*.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.17

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Arkadiusz Sylwester Mastalski

Metr jako symulakrum

*Żyjemy w świecie symulacji, w którym najwyższą funkcją znaku jest wy-
mazanie rzeczywistości i jednocześnie ukrycie jej zniknięcia.*

J. Baudrillard¹

Metametryczność, referencja, lektura

Jednym z kluczowych, choć wciąż niedostatecznie zbadanych, problemów tak zwanej teorii wiersza jest zagadnienie semantyki form wierszowych – synchronicznego lub diachronicznego oraz intra- i intertekstualnego znaczenia danego składnika kompozycji wierszowej w ramach bądź to systemu samej wersyfikacji², bądź też szerzej – w jego korespondencji ze sztukami plastycznymi, architekturą³, muzyką⁴ i tym podobnymi, a nawet psychoanalizą⁵, socjologią czy polityką⁶. Elementy składowe wiersza (kompozycji prozodyjnej), jeśli nie rozpatrywać ich jedynie w kontekście swoiście pojmowanej etologii, a więc jako czynniki regulujące zachowanie i procesy poznawcze, znaczą nie same przez się, ale w wyniku interakcji z poetyką macierzystego utworu, innymi tekstami (kultury), regułami systemów, w jakich są one kształtowane (poetyk) oraz nie-tekstową rzeczywistością (kulturą)⁷. Mówiąc innymi słowami, wiersz (*scil.* wers) znaczy, ponieważ w wyniku heurystycznej

¹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 53.

² L. Pszczołowska, *Semantyka form wierszowych*, [w:] tejże, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Universitas, Kraków 2001, s. 268–285; por. Z. Kopczyńska, T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Znaczenie wyboru formy wiersza. Trzy studia*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2007. Osobny zagadnieniem jest tutaj funkcjonowanie wiersza „na styku” idiolektalnych (autorskich) i socjolektalnych (ponad-autorskich) idiomów wiersza, np. wierszowania Mickiewicza wobec poetyki wiersza Słowackiego, sonetu w poezji polskiej i angielskiej etc., oraz krzyżowania się obu poziomów, czyli wersologicznej komparatystyki.

³ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004, s. 7–18.

⁴ Zob. M. Dłuska, *Stan i potrzeby badań wersyfikacyjnych w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1951, t. 42, nr 2, s. 406.

⁵ Sadzę, że poniekąd tak właśnie czytać można niektóre fragmenty pracy Julii Kristevy *La revolution du langage poetique* (Paris 1974).

⁶ J. Skurtys, *O formę, czyli wszystko*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debata/o-forme-czyli-wszystko/> [dostęp: 9.07.2016]; por. M. Dłuska, *Stan i potrzeby badań...*, s. 408–409, 413.

⁷ Por. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy – teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 79–109.

pracy odbiorcy zostaje wpisany w inny, szerszy porządek niebędący tożsamym z jego morfologią (układem, sylab, akcentów czy intonemów).

Dzięki zastosowaniu tego rodzaju operacji możemy niejako tłumaczyć (zasadniczo asemantyczne) układy elementów językowych z wykorzystaniem nielingwistycznych deskryptorów, a zatem nadawać im znacznie niewynikające inherentnie z samej segmentacji wierszowej. Oto przykład: gdy Teresa Dobrzyńska pisze o onomatopeicznym użyciu jambu jako ikonicznego ekwiwalentu wędrówki u Herberta⁸, wersyfikacja tekstu wpisana zostaje w porządek psychologii podmiotu (rytmiczność opowieści), muzyki i kultury (pieśń żołnierska), historii (II wojna światowa) oraz samego systemu wiersza jako intertekstualnej sieci znaczeń, matrycy umożliwiającej ekspresję indywidualną (onomatopeiczna funkcja jambu)⁹. „Nagi fakt” zastosowania w wierszu metrum jambicznego zostaje więc opisany – wpisany w inne systemy znaków, za sprawą których następuje jego nasycenie znaczeniem. Jest to, jak zauważa w jednej z prac Marta Koronkiewicz, „gest identyfikowania form wierszowych z formami życia”¹⁰.

Jednymi z najbardziej prototypowych, by nie powiedzieć – kanonicznych – zastosowań owego gestu identyfikacji są rozważania nad semantyką metru poetyckiego i rozmiaru wersyfikacyjnego w poezji metrycznej oraz – zdecydowanie mniej kanoniczne, choć obecne w najnowszej teorii – konceptualizacje semantyki rozmiaru w wierszu wolnym¹¹. Pierwsze z sygnalizowanych tu zjawisk możemy za Svetozarem Petrovićem określić mianem metametrycznej funkcji formy wierszowej¹². W kompozycji niemetrycznej nazwiemy je, per analogiam, funkcją metawersową. Tekst wierszem poprzez swoją konstrukcję odsyła więc do innego tekstu, grupy tekstów bądź określonej poetyki. Utwór autorstwa Henry’ego Aldridge’a-Cartwrighta pochodzący z jednego z jego zbiorów „złych” haiku:

Nic w telewizji.
Zrobię kanapkę z grilowa-
nym oscypkiem¹³.

staje się czymś więcej, niż tylko dziennikowym „donosem rzeczywistości” czy epigramatem za sprawą wierszowej formy, w której rozpoznajemy zeuropeizowaną

⁸ T. Dobrzyńska, *Wiersz i aksjologia. Konotacje wartościujące formy wierszowej w «Mona Lizie» Zbigniewa Herberta*, [w:] *Znaczenie wyboru formy wiersza...*, s. 64–65.

⁹ Tamże.

¹⁰ M. Koronkiewicz, *Rym męski, rym klęski*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/rym-meski-rym-kleski/> [dostęp: 9.07.2016].

¹¹ *Zob. W. Sadowski, Wiersz wolny jako.... Dodajmy, że wiersz (wers) może być zarówno znakiem typu ikonicznego, jak też symbolem czy indeksem. Zob. T. Dobrzyńska, Verse Forms as Bearers of Semantic Values, „Studia Metrica et Poetica” 2014, vol. 1, no. 2, s. 107 i n.*

¹² S. Petrović, *The Metametrical Function of Verse Forms*, [w:] *Teorie verše. Theory of Verse. Teorija sticha*, t. 2, ed. by J.E. Purkyně, Brno 1968, za: M.R. Mayenowa, *Z zagadnień semantyki form wierszowych*, [w:] *teżże, Studia i rozprawy*, wyb. i oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 279.

¹³ H. Aldridge-Cartwright, *10 złych haiku*, przeł. A. Zdrodowski, <http://opt-art.net/helikopter/slowa/henry-aldrige-cartwright-10-zlych-haiku/> [dostęp: 12.01.2016].

formę japońskiego haiku (wraz z typowym ukształtowaniem wersyfikacyjnym 5+7+5)¹⁴, która tyleż nawiązuje do klasycznej poetyki gatunku w tej materii, jaką jest tam widzenie i opisywanie świata, typowa dla haiku sensualność i tym podobne, co dokonuje jej transgresji i dekonstrukcji – przefiltrowania przez dwudziestowieczną świadomość anglojęzycznego poety¹⁵.

Przykłady można oczywiście mnożyć: katarynkowa wersyfikacja *Odpowiedzi* na Psalmę przyszłości w oczywisty sposób trywializuje idee poematu Krasińskiego. „Wybór takiej a nie innej formy – napisze w jednym z esejów Kazimierz Wyka – mówi [...] o stosunku autora do istniejącej tradycji poetyckiej, mówi o stopniu jej przyswojenia, a także kojarzy się i łączy z zamiarem ideowym twórcy”¹⁶. Ta intertekstualna gra, która odbywa się w przestrzeni wiersza, jest możliwa dlatego, iż zarówno autor, jak i czytelnicy dzielają jednorodną, właściwą dla danej wspólnoty interpretacyjną przeświadczenie, jakoby dany tekst, współistniejąc w ramach jednego uniwersum znakowego z innymi tekstami i praktykami kulturowymi, nie tylko taką aktywność interpretacyjną dopuszczał, ale wręcz – sugerował ją. Skoro bowiem forma wiersza znaczy za sprawą współuczestnictwa w intertekstualnym (i intersemiotycznym) dialogu, to właściwym trybem lektury jest ten, który ów dialog stwierdza i opisuje.

Clubbing Kamila Brewińskiego

Istnieje jednak – na ile dobrze orientuję się w przedmiocie, tj. w dawniejszej i najnowszej wersyfikacji – jeden zbiór tekstów, który – pomimo ewidentnej metryczności – owego modelu heurystycznego nie przyjmuje jako swojego. Mowa o wydanym w 2013 roku debiutanckim tomiku poetyckim *Clubbing* autorstwa lubelskiego poety Kamila Brewińskiego¹⁷.

Tym, co najmocniej przykuwa uwagę w wierszach Brewińskiego, jest ich metryczność. Bez mała wszystkie zamieszczone w książce poetyckiej teksty ujęte są w formę wiersza trzynastozgłoskowego. Ta i inne przesłanki skłaniają jednego za pierwszych recenzentów, Adama Wiedemanna, do postawienia tezy, iż:

w jego [Brewińskiego – ASM] wierszach najistotniejsza staje się sytuacja powrotu” – nie tylko powrotu do szeroko rozumianej tradycji, ale również do „kulturowych rudymen-

¹⁴ H. Sato, *Haiku*, [w:] *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Prelinger & T.V.F. Brogan [et al.], Princeton University Press, New Jersey 1993, s. 493.

¹⁵ Doskonale ukazuje to zastosowanie agresywnej, dzielącej wyraz przerzutni obrazującej konflikt typowej dla haiku formy prozodycznej i aktualizacji, jakiej dokonuje *Cartwright*. „Wiadomo, jakich funkcji przerzutnia spełniać nie może – nie może przywoływać spokoju, zgody, harmonii, bo sama jest rozdźwiękiem, niezgodą, dysharmonią” (Adam Ważyk). Cyt. Za: *Wstęp*, „Przerzutnia. Magazyn literatury i badań nad codziennością” 2015, nr 1, s. 7. Por. A.S. Mastalski, *Niewierna fraza. Semantyka przerzutni w Mieczysława Jastruna przekładach «Das Buch der Bilder» Rainera Marii Rilkego*, „Studia Poetica” 2013, nr 1, s. 71–72.

¹⁶ K. Wyka, *Bolesław Leśmian: dwa utwory*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 226.

¹⁷ K. Brewiński, *Clubbing*, *Rozdzielczość Chleba*, Internet/Kraków 2013. Cytaty z tomu lokalizuję poprzez podanie numery strony w tekście głównym.

tów, bez których [...] grozi nam wyłącznie rozpad i nieciekawość”, bowiem – pisze dalej recenzent – „nie jesteśmy w stanie tworzyć od zera”¹⁸.

Inna recenzentka, Aleksandra Byrska zwraca z kolei uwagę na „dużą świadomość literaturoznawcą poety”¹⁹. Jak skrzętnie odnotowują recenzenci, owo spojrzenie wstecz, jakiego dokonuje autor *Clubbingu*, jest także swego rodzaju „powrotem” do wersyfikacji. Wiedemann zauważa w jego poezji cechy „poetyki fragmentu”, lecz i „piękną ruinę” zbudowaną z pomocą języka, który „nie jest dresiarSKI, raczej studenciarski, złożony ze słów biednych, tymczasowych, wybełkotanych”, ale (wg autora) niesie ze sobą również echa poezji Jarosława Marka Rymkiewicza [sic!]. Jednym z jej znaków jest dla autora Samczyka „nieco okulały” trzynastozgłoskowiec – przy czym owa „kulawość” nie oznacza tu, jak przekonuje Wiedemann, konieczności nieudolności. Wręcz przeciwnie: wiersz ten, notuje on: „kuleje ze świadomością swojej kulawości i robi to z reguły nader sprawnie”²⁰.

większość tych wierszy – zauważa dalej – kończy się dość nieoczekiwanie, gdy równy dotychczas, hipnotyzujący rytm trzynastozgłoskowca ulega nagłemu załamaniu, poeta traci rozpęd, wpada do rowu i jakby w tym rowie zasypia, nie próbując już nawet ciągnąć tego dalej. Jest to ciekawy przykład twórcy ulegającego bezwładności wiersza; to nie Brewiński pisze wierszem, lecz wiersz Brewińskim, w paru miejscach rezultaty są oszałamiające i dobrze jest wiedzieć, że nie stoi za tym żadne wyrachowanie, tak się po prostu stało, tak się staje²¹.

Podobną uwagę zdaje się czynić Paweł Koziół, gdy – trzeba przyznać dość paradoksalnie – stwierdza: dominantą wierszy Brewińskiego jest bałagan „będący zasadniczym rytmem tej poezji, dominującym nawet nad ulubionym przez autora trzynastozgłoskowcem”²². Są to, pisze dalej Koziół, rzeczywiście wiersze robione z „fraz znalezionych na śmietniku stylizacji, [...] zużytych rekwizytów lirycznych”²³, a Byrska dodaje tu, że: „Brewiński bez zahamowań wykorzystuje każdą możliwą przestrzeń językową. Korzysta ze wszystkiego, co jest mu dostępne. Rozbija utarte schematy słowne, rytmizuje, buja się, bawi. Często buduje napięcie na kontraście”²⁴. Jego wyrazem jest nie tylko ironiczna gra na poziomie genologii, z jaką mamy do czynienia w związku z zaskakującym zestawianiem tytułów wierszy (np. *Pastorałka*, *Serenada*, *Alba* czy *Canso*) i ich treści, ale także sposób traktowania wersyfikacji.

Te, przywołane dość luźno, opinie domagają się oczywiście komentarza. Podnoszą one bowiem kilka istotnych dla współczesnej refleksji o poezji wątków –

¹⁸ Wszystkie wyimki z tekstu: A. Wiedemann, *...co to jest róża?*, „dwutygodnik.com” <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4661-co-to-jest-roza.html> [dostęp: 2.03.2014].

¹⁹ A. Byrska, *Dyskoteka dla mimów w weneckich piwnicach*, „Fragile”, <http://www.fragile.net.pl/home/dyskoteki-dla-mimow-w-weneckich-piwnicach/> [dostęp: 1.03.2014].

²⁰ A. Wiedemann, *...co to jest róża?*....

²¹ Tamże. Oba podkreślenia – ASM.

²² P. Koziół, *Byłem trubadurem w podmiejskiej dyskoteci*, „Wakat/Notoria” 2013, nr 21 (2), http://sdk.pl/wakat/nr21/PawelKozioł_ByłemTrubaduremWPodmiejskiejDyskoteci.html [dostęp: 1.03.2014].

²³ Tamże.

²⁴ A. Byrska, *Dyskoteka dla mimów...*

również takich, na których omówienie nie ma miejsca w tym skromnym szkicu. Dlatego też skupię się tutaj tylko na wybranych aspektach, tych mianowicie, jakie najmocniej łączą się z prozodią wiersza. Otóż, jeśli Brewiński jest – jak chciałby (?) Wiedemann – klasycystą, to przyznać trzeba, że ten rodzaj groteskowego klasycyzmu, z jakim mamy do czynienia w jego wierszach, jest nie tylko dziwaczny (słowo queer nie będzie tu nie na miejscu), ale również transgresywny – łączy bowiem cechy różnych dykcji. W pamiętnym – nazbyt sztampowym, by czytać go dziś zupełnie poważnie – tekście Maliszewskiego poezję współczesnych klasycystów cechują takie elementy jak: „odnajdywanie się w kulturowo poświadczonych formach”, „rytmizm”, „nowe rymotwórstwo”. Poezji tzw. barbarzyńców przypisane zostały następujące cechy formalne: „brak wzorów”, „kalectwo rytmu”, „nieufny rym (jeśli już, to daleki bądź niepełny)”²⁵. I dlatego, choć utwory Brewińskiego z powodzeniem uznać można za „wiersze ze śmieci” – w tym sensie, że (jak to napisał Maliszewski) ich surowcem są „nieprzystawalne kawałki”, „brudy”, „szumy”, „złepy”, że w swej treści są „o byle czym”²⁶ – to nie są to raczej wiersze śmieciowe (*junky*). Nie przypadkiem Kozioł wyraźnie podkreśla w swej recenzji: „faktura tych wierszy, sposób łączenia słów już w pierwszej lekturze zapewnia, że są zrobione dobrze”²⁷, zaś Dawid Kujawa niejako uzupełni ten komentarz następującym stwierdzeniem: „Brewiński pisze trzynastozgłoskowcem – konsekwentnie, choć z wyjątkami – forma ta jednak wbrew pozorom nie czyni z tego tomu skansenu [...]. Rygorystyczna rytmizacja i strukturyzacja tekstów [...] jest tu głównym punktem wyjścia dla pięknie powykręcanych we wszystkie strony fraz”²⁸.

O wierszu trzynastozgłoskowym jako „dostojnym rytmie najważniejszej formy «wysokiego» mówienia”²⁹ pisze również najbardziej przenikliwy (i dociekliwy) czytelnik tomiku, Arkadiusz Wierzba, dodając zresztą, że jest on tutaj elementem kształtującym, na równi z innymi składnikami tej liryki, publiczny wizerunek poety, filtrem poznawczym, za jakiego sprawą dokonuje się komunikacja poety ze światem³⁰. Jeśli wzbogacić to wyliczenie o komentarz Dezyderego Barłowskiego, wedle którego wersyfikacja *Clubbingu* nie ma większego znaczenia interpretacyjnego (nie kryje się za nią „ukryty sens”), a chwyt wierszowy służy de facto płynności lektury/percepcji świata kreowanego w lirycznej narracji (świata „uładzonego

²⁵ K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Świadectwo, Bydgoszcz 1999, s. 90–91. Por. A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, s. 126–127.

²⁶ Tegoż, *Trzy wiersze ponowoczesne*, [w:] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. i wstęp D. Nowacki, K. Uniłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 207, za: A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści?...*, s. 113.

²⁷ P. Kozioł, *Byłem trubadurem...* Podkreślenie – ASM.

²⁸ D. Kujawa, *Klub jest klubem, jest klubem, jest klubem*, „Opcje” 2013, nr 03 (117), s. 1.

²⁹ A. Wierzba, *Kto nam wyrwał serca?*, „ArtPapier”, sierpień 15–16 (255–256), artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=206&artykul=4477 [dostęp: 6.07.2016].

³⁰ Tamże.

syllabizmem”)³¹, otrzymujemy w istocie świadectwo swoistej bezradności krytyki literackiej nie tylko wobec samego autora tomu i jego idiomu poetyckiego, ale również – wobec wersyfikacji.

Poezja najnowsza wobec wiersza

Problematyczność rozumienia poezji Brewińskiego wynika nie tylko z jej zupełnie swoistej hermetyczności³², ale również z innowacyjności. Ta zaś uwidacznia się również w sposobie pojmowania wersyfikacji. By jednak lepiej zrozumieć, w czym rzecz, cofnijmy się w pierw do kwestii bardziej ogólnej natury.

Wiersz, który rozumiem tutaj – obok tego jego oczywistego znaczenia, że jest on tekstem, utworem literackim oraz mechanizmem prozodyjnej segmentacji tekstu, za którego sprawą powstają tego typu teksty³³ – jako pewien model komunikacji literackiej³⁴ będący właściwie od zawsze ważnym, znaczącym elementem poetyckiej dykcji, od kilku przynajmniej dekad zdaje się w naszym myśleniu o poezji zupełnie ustępować pola innemu pojmowaniu terminu – takiemu mianowicie, gdzie jest on utożsamiany z tekstem, czyli artefaktem. Literatura określana mianem „poetyckiej” coraz częściej tworzona jest bowiem przy użyciu mediów, jakie trudno by było określać mianem wiersza (lub wersu). Poezja cybernetyczna, liberatura, poezja konkretna czy performance są tylko kilkoma z możliwych przykładów. Mówienie o wierszu w przypadku choćby poetyckiego murala czy poety slams już stanowi pewien problem (bo slam to coś więcej niż sama tylko poezja, a już na pewno więcej niż wiersz)³⁵, natomiast stosowanie tego terminu do opisywania na przykład instalacji między Stanisława Dróżdża³⁶ czy projektu Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego³⁷ jest już zupełnie bez sensu, skoro piszący o ostatnim z tych zjawisk Mariusz Pisarski, stwierdza:

³¹ D. Barłowski, *Gruby after u Kamila*, „Katedra Krytyki – Portal Kultury”, 2015, <http://katedrakrytyki.pl/post/122604226318/gruby-after-u-kamila> [dostęp: 30.06.2016].

³² Por. A. Wierzbna, *Kto nam wyrwał serca?...*

³³ Zob. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków 1997, s. 154. Por. M.R. Mayenowa, *Wiersz*, [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, red. M.R. Mayenowa, dział 3, *Wersyfikacja*, t. 2, *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1, *Rytmika*, red. J. Woronczak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

³⁴ Analogicznymi formami będą na przykład: powieść, nowela, tragedia, *commedia dell'arte*, reportaż i inne.

³⁵ Por. opracowania zamieszczone w książce: *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia slamu w Polsce 2003–2012*, red. A. Kołodziej, Rozdzielczość Chleba, Kraków 2013.

³⁶ Takie użycie terminu wiersz znajdziemy np. w pracy Jakuba Kornhausera, *W kręgu przedmiotów, w spirali znaków. Powrót do „między” Stanisława Dróżdża*, [w:] *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik [et al.] Wydawnictwo Libron, Kraków 2012, s. 202.

³⁷ L. Onak, Ł. Podgórn, *wgraa*, Rozdzielczość Chleba, Kraków 2012. Grzegorz Jędrzek używa, gdy mowa o Onaku, dość poręcznego i bardziej trafnego określenia „wiersze-aplikacje”. Zob. tegoż, *02, 09, 11, 12 – Próba wyznaczenia daty przełomowej dla poezji XXI wieku*, „Katedra Krytyki – Portal Kultury”, katedrakrytyki.pl/post/.../02-09-11-12-proba-wyznaczenia-daty [dostęp: 3.05.2015].

aby mówić o poezji cybernetycznej[,] nie musimy się ograniczać do sztuki słowa: może to być fragment prozy, dzieło plastyczne, muzyczne (wielki prekursor John Cage) a nawet filmowe (algorytmiczna, protetyczna poetyka filmów Greeneway). W tym ujęciu nawet gruby tom prozy *Życie*, instrukcja obsługi Georges'a Pereca trzeba uznać za poezję cybernetyczną. [W cyberpoezji – ASM] dźwięk i animacja odgrywają równie ważną rolę co pojawiające się (lub nie) słowa³⁸. [I dalej, z tego samego tekstu:] Podstawową jednostką [tych prac – ASM] nie jest w nich wers czy zbitka słów, lecz odcinek czasu pomiędzy tym, co widzimy na ekranie a naszą na to reakcją, znaczeniem[,] jakie mu nadajemy³⁹.

Zostaje więc sama etykieta (co jest zresztą niezmiernie interesujące, gdyż, jak możemy wyczytać choćby w wypowiedzi cytowanego tu Pisarskiego, „wiersz” poety cybernetycznego niekoniecznie składać się musi ze słów czy znaków typograficznych w ogóle)⁴⁰. Ergo: etykieta ta służy jedynie „zawłaszczeniu” komunikacji, wytworzeniu jej modelu wedle pożądanego wzorca, którego matrycą jest konceptualizowanie tekstu jako wiersza-poezji.

Nie oznacza to bynajmniej, że w XXI wieku poeci nie tworzą wierszy w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Poezja dzisiejsza pozostaje wciąż – jak się przynajmniej wydaje – w dużej mierze poezją wierszowaną. Zmienia się jednak samo rozumienie wiersza jako medium poetyckiej komunikacji⁴¹, a w konsekwencji przemianie ulega także samo medium (wiersz): w wyniku interferencji z nowymi formami i praktykami komunikacji, z nowymi technologiami czy sposobami uczestnictwa w życiu społecznym oraz kulturze, jak też dotyczącymi ich koncepcjami światopoglądowymi lub stanowiącymi ich podłoże przesłankami filozoficznymi, dochodzi bowiem do synergii mediów. Tak jak niegdyś pismo, a następnie druk zmieniały postrzeganie kolejno mowy, później zarówno mowy, jak i pisma⁴², tak dziś kolejne formy komunikacji (poetyckiej) i leżące u ich podłoża koncepcje języka i komunikacji w ogóle, oddziałują na nasze rozumienie wiersza – również tego tradycyjnego, istniejącego wcześniej (przed pojawieniem się tych nowych mediów)⁴³. Nowe użycia starego medium oraz nowe konteksty i relacje, w jakie ono wchodzi (np. z innymi mediami), zmieniają jego postrzeganie w oczach odbiorców – przy czym za odbiorców uznają tutaj tak „zwykłych” czytelników, jak i twórców czy krytyków – nie tylko w zakresie jego nowych użyć, ale również tych zastosowań, jakie są domeną przeszłości⁴⁴.

³⁸ M. Pisarski, *Poezja pod prądem. O poezji cybernetycznej*, perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem..o.poezji.cybernetycznej.html [dostęp: 1.05.2015].

³⁹ M. Pisarski, *Poezja pod prądem...*

⁴⁰ Por. A. Kałuża, *Od nowej nowej poezji do nowej poezji i z powrotem*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 14 (2), s. 95–107; G. Jankowicz, A. Kałuża, *Wiersze w epoce biotechnologii*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wiersze-w-epoce-biotechnologii-33694> [dostęp: 21.01.2016].

⁴¹ W. Sadowski, *Wiersz w sieci*, [w:] *Tekst (w) sieci 2. Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.

⁴² Tamże, s. 21–22.

⁴³ Tamże, s. 22.

⁴⁴ Tamże, s. 30; A. Kałuża, *Wiersze w epoce biotechnologii...*, s. 95–97. Por. J. Gavis, G. Steen, *Contextualising cognitive poetics*, [w:] *Cognitive Poetics in Practice*, ed. J. Gavis, G. Steen, Routledge, London–New York 2003, s. 1–2.

Możemy tutaj mówić z jednej strony o oddziaływaniu retroaktywnym, z drugiej zaś – o adaptacyjnym jego użyciu⁴⁵, takim mianowicie, które dokonuje niejako transgresji samego medium w jego dotychczasowym kształcie. Problem jest oczywiście dość złożony i nie sposób go tutaj w sposób szerszy przedstawić. Ograniczmy się więc do przywołania opinii Jana Potkańskiego, który notował:

techniki wersyfikacyjne poetów [współczesnych – ASM] są tak liczne i rozmaite, że sugerują istotne uszczegółowienie niesionych przez rytm [lub metr] znaczeń w stosunku do ogólnej „muzyczności” lub „więzi z tradycją”⁴⁶.

Proteuszowe oblicze trzynastozgłoskowca

W zakończeniu opublikowanego niemalże trzydzieści lat temu na łamach „Tekstów” artykułu wybitnej polskiej badaczki wiersza Lucylli Pszczołowskiej pod tytułem *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, znajdujemy takie oto stwierdzenie: „w zainteresowaniu dawnymi – ścisłymi czy zmodyfikowanymi – regularnościami można by [...] widzieć pewne znużenie amorfia wiersza wolnego, brakiem oporu materiału”⁴⁷. Ta sama badaczka stwierdza gdzie indziej również, że w XX wieku mieliśmy do czynienia ze „zużyciem” starszych, metrycznych sposobów kształtowania wiersza. Zaczęły być one przez wielu współczesnych twórców odczuwane jako anachroniczne, a zatem niesamoistne i silne nacechowane intertekstualnie (stylistycznie)⁴⁸. Te dwie postawy (odejścia i powrotu do wiersza metrycznego) istnieją w poezji najnowszej równolegle i niejako komplementarnie, jako proste odwołanie do tradycji, lecz i jej zaprzeczenie czy „wysztydzenie”⁴⁹. Szczególne znaczenie mają tu formy najbardziej rozpoznawalne: ośmio-, jedenasto- i trzynastozgłoskowiec⁵⁰. Z oczywistych przyczyn ograniczę się tu do tej ostatniego formantu, czyli trzynastozgłoskowca, na który to zwracali uwagę cytowani wcześniej komentatorzy poezji Brewińskiego.

Ten istniejący w polskiej tradycji już od XV a może wręcz XIV wieku rodzaj metrum sylabicznego zdaje się posiadać w poezji współczesnej pewien specyficzny status: jako medium jest jednocześnie wyrazisty i transparentny. Choć jego użycie wpisuje dany tekst w intertekstualną sieć zależności, asocjacji i kulturowych odniesień, jakie „osadziły” się na nim w ciągu pięciuset lat jego używania, to wszystkie te elementy zostają równocześnie zatarte. Wystarczy bowiem pobieżnie przekartkować poświęcony mu rozdział zamieszczony w jednej z książek z cyklu *Poetyka*.

⁴⁵ Por. koncepcję interpretacji historycznej i adaptacyjnej w pracach: J. Kmita, *Wykłady z logiki i metodologii nauk*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 218–219; A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6.

⁴⁶ J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosis, Miłosza i Herberta*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 12.

⁴⁷ L. Pszczołowska, *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 37.

⁴⁸ Tejże, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Funna, Wrocław 2002, s. 355 i nast.

⁴⁹ Tamże, s. 375, 383–389.

⁵⁰ Por. M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 402–407.

Zarys encyklopedyczny⁵¹, by przekonać się, że trzynastozgłoskowiec używany był od średniowiecza (nie wspominając już o antycznej metryce nieilocziasowej czy oraturze okresu przedpiśmiennego⁵²) w każdej właściwie epoce. Co więcej, trudno w ogóle znaleźć rodzaj i gatunek literacki, gdzie metr ten nie był stosowany czy też funkcję stylistyczną, jakiej by mu nie przypisywano⁵³.

W tym kontekście można bezsprzecznie zgodzić się z Janem Potkańskim, który zauważa, iż „komunikat płynący z metrum, staje się tak redundantny, że raczej nie wniesie nic istotnego do semantyki pojedynczego tekstu”⁵⁴. Ograniczmy się do kilku dobrze znanych faktów: „trzynastka” była wierszem „bohaterskim” (odpowiednikiem antycznego heksametru, również, co ciekawe, w jego „góralskiej” wersji)⁵⁵, metrem poezji dydaktycznej, satyrycznej, paszkwilu, listu poetyckiego, występowała poezji śpiewanej i tekstach przeznaczonych do lektury, pisano nią wiersze miłosne, fraszki czy bajki, a z drugiej strony kunsztowne sonety i ody⁵⁶; dramaty, ale też komedie. Używano tego rozmiaru w stylu retorycznym, dla uwznioślenia i upoetyzowania wypowiedzi, jak też w celu jej prozaizacji. Stosowany był tak dla wyrażenia stosunków społecznych opartych na męskiej dominacji⁵⁷ i do prób obalenia jej⁵⁸. Wreszcie: przypisywano mu rozmaite uczucia, emocje i myśli – dla przykładu trzy zupełnie odmienne próbki. Autorem pierwszego fragmentu wiersza jest współczesny poeta Jacek Dehnel:

Strącanie patykami czereśni „hiszpanek”
(żółtych, pomarańczowych, białych, różowawych)
i spadające z góry złamane gałązki.
Liście duże, skórzaste. Znowu. Celowanie.
I czereśnie, pęknięte od nadmiaru soku,
z liśćmi i owocami. Zbieranie ich z trawy⁵⁹,
[.....]

⁵¹ Z. Kopczyńska, *Trzynastozgłoskowiec*, [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, dz. III: *Wersyfikacja*, t. 3: *Sylabizm*, red. Z. Kopczyńska, M.R. Mayenowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1956.

⁵² Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski...*, s. 7–8.

⁵³ Z. Kopczyńska, *Trzynastozgłoskowiec...*, s. 380–426.

⁵⁴ J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza...*, s. 11.

⁵⁵ L. Pszczołowska, D. Urbańska, *Heksametru i strofy z antycznym rodowodem*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza*, t. IX: *Heksametru. Antyczne wzorce wiersza i strofy w literaturach słowiańskich*, red. M. Łotman, L. Pszczołowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2011.

⁵⁶ L. Pszczołowska, D. Urbańska, *Wiersz polski. Tematyczna i stylistyczna dystrybucja form polskiego wiersza w 2. połowie XIX wieku*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza*, t. III: *Semantyka form wierszowych*, red. L. Pszczołowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 24–26.

⁵⁷ W *Żywocie Józefa Mikołaja Reja* kobiety mówią wierszem ośmierzgłoskowym, zaś mężczyźni bardziej „godnym” trzynastozgłoskowcem.

⁵⁸ J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza...*, s. 11.

⁵⁹ J. Dehnel, *Czereśnie*, [w:] tegoż, *Ekran kontrolny*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.

drugi pochodzi natomiast ze wspomnianego już góralskiego „przekładu” Iliady autorstwa Michała Gwałberta-Pawlikowskiego:

Panno Święta! Ty sama zaświadczy, jako było
 Wtedy, kiedy pasyją rozsierzdził się wściekłą
 Peleusowy Achil. Tak się porobiło,
 Że moc od gniewu tego zacnej krwi pociekło
 I poniejedne życie chłopa ostawiło
 Psom i hawranom i precz wędrowało w piekło.
 Tak już Bóg chciał od kiedy gniewy swoje kida
 W nogach wartki Achilles i harnaś Atryda⁶⁰,
 [.....]

zaś ostatnia próbka wyszła spod pióra poety futurysty Brunona Jasińskiego:

Pszechodząc pszypadkowo pszez ćniasty pasaż,
 mimo palm kiwających śę jak senny palec
 zobaczyłem kobietę, kture rąbał masażi układał na ladże kawał po kawale⁶¹.

Różni je praktycznie wszystko: czas powstania, przynależność genologiczna (epika i liryka), poetyka i stylistyka, w ramach której powstały, stosunek do tradycji literackiej i miejsce w systemie form wierszowych. Również sam kształt wiersza, jego stosunek do składni, a także rodzaj kompozycji (stychika i strofika) jest zupełnie różny. Tym, co łączy powyższe wyimki, jest przynależność do rodziny trzynastozgłoskowców. To proteuszowe oblicze metru trzynastozgłoskowego sprawia, że nawet dla specjalisty od wiersza staje się on niejako transparentny – nie można mu przypisać jakichś konkretnych znaczeń, a jednocześnie jest on otwarty na wszelkie potencjalne znaczenia.

Teza o metrycznej areferencjalności *Clubbingu*

W tomiku Brewińskiego ostentacyjny (kompulsywny?) powrót do tej klasycznej, metrycznej miary stanowi swego rodzaju manifest poetycki, ale taki, który paradoksalnie niczego nie wyraża. Jak ekskluzywna marynarka Louis Vuitton, może stać się albo elementem stroju na wytworne cocktail party, albo częścią ubioru współczesnego hipstera. Ani ironia, ani też parodia, pastisz czy jakakolwiek poręczna formuła służąca do opisanie literatury epoki płynnej nowoczesności nie wyczerpuje tego konceptu wiersza w jakimś reprezentatywnym zakresie. Jest tak w pewnym sensie dlatego, że – jak zauważa pisząca o wersyfikacyjnych strategiach poetyckich Anna Tryksza:

kod wierszowy w tych [najnowszych, postmodernistycznych – ASM] utworach „gra” na dwóch poziomach – wewnątrztekstowym i zewnątrztekstowym, przy czym sensy i wartości z tego wynikające są całkowicie sprzeczne. Poziom wewnątrztekstowy wskazuje trywialność, nudę, banał tematu i użytych do opisu środków [...]. Natomiast poziom

⁶⁰ M. Gwałbert-Pawlikowski, *O wojnie Greków z Trojami*, „Lamus” 1908–1909, nr 1, z. IV.

⁶¹ B. Jasiński, *Mięso kobiet*, [w:] „Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów. Wydańe nadzwyczajne”, red. B. Jasiński i A. Stern, Kraków–Warszawa 1921, s. 2 (rewers).

zewnątrzękstwowy, związany z poetyką odbioru oraz stereotypową percepcją formy wierszowej uruchamia [...] skojarzenia [...] *in plus*. [...] Okazuje się, że wiersz może być o niczym [...] [będąc] jednocześnie manifestacją światopoglądu, która już nie jest „(o) niczym”⁶².

Jeśli nawet są to – co postulują niektórzy krytycy – wiersze o niczym⁶³ (przynajmniej w tym sensie, że nie przesycia ich „odurzający zapach wielkich słów”⁶⁴), to jest to – podobnie jak w powieści Dominiki Ożarowskiej *Nie uderzy żaden piorun* (Ha!art, Kraków 2010) – nic celowo i rozmyślnie skonstruowane. Świat poezji Brewińskiego to zarazem typowa rzeczywistość współczesnej „wyczerpanej” egzystencji.

Wszystkie nawiązania do tradycji (nazwy gatunkowe czy cytaty z polskiego romantyzmu) noszą – jak zauważa Jakub Skurtys – znamiona ponowoczesnego wyczerpania. Wyczerpany jest podmiot wierszy, emocjonalnie niestabilny, rozedrgany w pozbawionym gruntu dyskotekowym tańcu, wyczerpane są konwencje – od serenad i alb, przez trzynastozgłoskowiec po freestyle – i rekwizyty tej zabawy, wyczerpuje się wreszcie również sam wiersz, zmierzający donikąd, grzęznący w absurdalnych końcówkach, potknięciach rytmu, w nihilistycznym rozkładzie sztucznych dekoracji⁶⁵.

Ale jest to zarazem również literacka przestrzeń *simulacrum* – skserowana, powielana w nieskończoność, aż do banału i całkowitego zaniku:

od kiedy się powtarzasz powtarzając innych
tych już przetłumaczonych na obce języki
tych nieprzetłumaczalnych najbardziej poczytnych
tych tłumaczących siebie poprzez rekwizyty
koncepty trawestacje tropy logarytmy
i tych którzy próbują tłumaczyć się z ciszy
w grajdołach pomnażając bananowe rymy
bo chcieliby pojechać do lasu na grzyby
mimo że las się zwinął zostawił kikuty
lecz lepsze nic niż nic lecz lepsze nic niż nic

(*Karaoke*, s. 12)

Taką „sztuczną dekoracją” zdaje się być również wersyfikacja, bo przecież na pierwszy rzut oka zupełnie tutaj nie pasuje. Nasuwa się pytanie, jakie zadaje sobie Barłowski, pisząc: „No, ok, ale co z tego? [...] czy to faktycznie ma sens?”⁶⁶. Na pewno nie są to „hipnotyzujące rytmy”, jakie chciał tu znaleźć Wiedemann. Wiersz ten nie ma też w sobie niczego z poetyckiej frazy wiersza wolnego. Nie idzie tu także

⁶² A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści?...*, s. 149.

⁶³ Zob. np.: A. Kałuża, *Wirówka nonsensu*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wirowka-nonsensu-22832> [dostęp: 21.04.2015]. Jak przekonuje w cytowanej już pracy Wierzbę, jest wręcz przeciwnie.

⁶⁴ R. Grupiński, *Ci wspaniali mężczyźni od podstawowych wartości...*, „Kultura” 1988, nr 9; cyt. za: A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 162.

⁶⁵ J. Skurtys, *Dwóch gniewnych ludzi*, „Litera” 2013, nr 13, s. 16.

⁶⁶ D. Barłowski, *Gruby after u Kamila...*

o łatwość, czy potoczystość frazy, ani też „wzniosłość” poetyckiej dykcji. Jej monotonia, nieoczekiwana niezmiennosc prędkiej nudzi niż wciągą, miesza wszystko ze wszystkim, kontaminuje literackie nawiązania (zawarte choćby w tytułach) wciągając je w narrację, knajpianą katabasis będącą może jedynie jakimś dalekim echem epickich peregrynacji.

W cytowanym wcześniej artykule Pszczołowska podkreślała (może trochę na wyrost), że wiersz wolny niezmiernie trudno jest zindywidualizować⁶⁷. Autor *Clubbingu* znajduje dla tego problemu całkiem oryginalne wyjście: uparcie posługuje się wierszem metrycznym, ale cynicznie wybiera taki jego rodzaj, który jest na równi co ten pierwszy opatrzony, wytarty i pozbawiony indywidualności. Choć odstępstwa od przyjętego „wzorca”, owego trzynastozgłoskowego benchmark'u⁶⁸ są naprawdę nieliczne i w całym tomiku doliczyć się ich można najwyżej kilkunastu, to nawet w przypadku, gdyby było ich dwa, trzy razy tyle, niczego by to w odbiorze omawianych wierszy nie zmieniło. Są w naszej poezji takie utwory „wolne”, gdzie jedna linijka uporządkowana metrycznie po prostu wyróżnia się na tle amorficzności jej wersyfikacyjnego kontekstu⁶⁹ i takie teksty metryczne, w których nawet pewne odstępstwa nie nabierają znakowego charakteru (Jak w niektórych wierszach średniowiecznych, do których – *via* Rej – zdaje się nawiązywać wersyfikacyjnie tomik. Nie muszę chyba dodawać, że jest to trop najzupełniej błędny!).

Kompozycje Brewińskiego należą zdecydowanie do tej drugiej kategorii. Jeśli więc nazywamy pewne typy wierszy „wolnymi”, to nie tylko dlatego, jakoby na płaszczyźnie konstrukcyjnej pozbawione były jakichkolwiek zasad (dlatego wolę używać określenia Adama Kulawika „niemetryczne” wskazującego na brak metrum jako kryterium dystynkcyjne)⁷⁰, ale również z tej przyczyny, że nie posiadają one archetekstów, z którymi wchodzić mogą w relacje intertekstualne. Autorowi *Clubbingu* udało się zrobić coś podobnego z metrycznym (przeważnie sylabicznym) trzynastozgłoskowcem. Jest on nie tylko dalece odindywidualizowany, ale też maksymalnie ogołocony z przysługujących mu zwyczajnie funkcji znakowych – na tyle, że jego referencja zostaje w zasadzie ograniczona do autoreferencji:

dzisiaj jestem niebieski możesz mnie kojarzyć
z morzem niebem lub wodą zadzwonić na suki
i zgłosić wątpliwości tak długo się staramy
coś o sobie powiedzieć – tu pomysł się kończy
a zaczyna poezja proszę o wers ciszy

dziękuję dzisiaj jestem niebieski jak toto?
[.....]

(*Pindrzenie*, s. 5)

⁶⁷ L. Pszczołowska, *Przyczynek...*, s. 26.

⁶⁸ Oczywiście nie zawsze Brewiński używa w poezji *trzynastozgłoskowca* jako jedyne go formantu. Zob. tegoż, *Haiku I*, „Akcent” 2013, nr 2.

⁶⁹ Zob. A.S. Mastalski, *Konceptualizacja w procesie interpretacji wersologicznej (na przykładzie «Majowych wojen» Marcina Świetlickiego)*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3(8).

⁷⁰ Zob. A. Kulawik, *Istota wierszowej organizacji tekstu*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 37 i nast.

Symulakrum w systemie wiersza

Przypomnijmy pokrótce, na czym polega koncepcja symulacji Jeana Baudrillarda. Otóż, po pierwsze, nie pisał on o poezji (a tym bardziej o wersyfikacji), lecz o sztuce, kulturze i ich relacji wobec rzeczywistości. Oto, co zauważał: „Symulacja – stwierdził autor *Ameryki* – nie jest [...] symulacją [...] przedmiotu odniesienia, substancji. Stanowi raczej sposób generowania – za pomocą modeli – rzeczywistości pozbawionej źródła i realności: hiperrzeczywistości⁷¹, tj. rzeczywistości, w której królują „obrazy świata pozbawione realnych pierwowzorów⁷². Ma on więc na myśli zniesienie referencji, a wręcz jej „sztuczne zmartwychwstanie⁷³, w wyniku którego w miejsce relacji znak/rzeczywistość podstawiony zostaje „zamknięty obieg znaków⁷⁴ skutkujący dysfunkcją mimetyczną. Kolejne stadia ewolucji sztuki według Baudrillarda to 1) obraz jako odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości, 2) skrywanie i wypaczanie tejże przez obraz, po którym następuje 3) skrywanie nieobecności samej głębokiej rzeczywistości, a wreszcie 4) zanik relacji pomiędzy obrazem i rzeczywistością, gdzie jest on już tylko „kopią bez oryginału” (tj. symulakrum)⁷⁵. A skoro za znakiem, obrazem czy wierszem nie ma już żadnej rzeczywistości, po którą można „sięgnąć”, to właśnie gra intertekstualnych odniesień staje się celem samym w sobie; staje się autoteleologiczna. Oto, powiada gdzie indziej Baudrillard:

Lot od jednego elementu znaczącego do innego nie jest niczym innym niż powierzchowną rzeczywistością pożądaną, które jest niezaspokajalne, bowiem jest u f u n d o w a n e n a b r a k u . A owo pożądanie, które nigdy nie może być zaspokojone, nadaje sobie znaczenie lokalne w kolejnych przedmiotach i potrzebach⁷⁶.

Ta przypadłość, jaką Baudrillard zdiagnozował w relacji znaku i świata, zamyka się w tomiku lubelskiego poety w obrębie konstrukcji znak-wers/(rzeczywistość) systemu znakowego – wersyfikacja. A ponieważ trzynastozgłoskowiec jest w zasadzie mimetyczny jedynie *sub specie versificandi* (przeciwnie na przykład do trocheja bądź amfibracha, które mogą być metonimią kinetyczną ruchu, np. tańca) lub długiego czy krótkiego rozmiaru linijki tekstu graficznego mogącej być na przykład, odpowiednio, znakiem redukcji albo dystansu czasowego⁷⁷, to jego możliwości

⁷¹ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, [w:] tegoż, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, *Sic!*, Warszawa 2005, s. 6.

⁷² Zob. R. Nycz, *Przedmowa*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

⁷³ Tamże, s. 7.

⁷⁴ J. Ryż, *Symulacja jako przejaw manipulacji w hiperrealnej rzeczywistości u Jana Baudrillarda*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2012, z. IX, s. 113.

⁷⁵ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów...*, s. 11–12; por. J. Markiewicz, *Estetyzacja świata a koniec sztuki według Jeana Baudrillarda*, 2009, www.racjonalista.pl/pdf.php/s,6309 [dostęp: 6.07.2016].

⁷⁶ J. Baudrillard, *Consumer society*, [w:] tegoż, *Selected Writings*, wyb. i wstęp M. Poster, University Press, Cambridge 1992, s. 45; cyt. za: A. Szahaj, *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 1(3), <https://repozytorium.umk.pl/handle/item/886>, s. 21. [dostęp: 6.07.2016]. Podkreślenie – ASM

⁷⁷ Por. W. Sadowski, *Wiersz wolny...*, s. 90, 105.

sensotwórcze odnoszą się do użyc, jakie znamy z poprzedzających dany utwór tekstów. I tej relacji właśnie brakuje. Zestawienie zaś wersyfikacji w poszczególnych partiach kompozycji z obrazowaniem poetyckim, tematyką i tym podobnym, pokazuje również brak różnicowania w przestrzeni intratekstowej.

Dzięki rozważaniom Baudrillarda – zauważa piszący o literaturoznawczych implikacjach myśli filozofa Michał Kłosiński – literatura zyskuje nie tylko całkowicie nowy wymiar, jako miejsce, w którym przechowały się rytualne, dawne formy więzi społecznych, i zarazem zwierciadło przemian społecznych, ekonomicznych, etycznych, które wytwarzają nową przestrzeń społeczno-polityczną. Odwołując się do wymiany symbolicznej można opisać kryzys, jaki dotyka literaturę w najważniejszym dla niej miejscu – tam, gdzie konstytuuje ona wspólnotę, otwierając przestrzeń dialogu ze zmarłymi, nieustającej wymiany życia ze śmiercią⁷⁸.

Symulacja jest więc w tej poezji nie tyle cechą opisywanego świata, lecz raczej samego medium (wiersza) i dopiero w ten sposób zdaje się oddziaływać na zawartą w utworach Brewińskiego wizję świata. Staje się on znakiem, który nie odsyła do niczego poza samym sobą, znakiem pozbawionym odniesienia. I choć u Baudrillarda rozważania nad *mimesis* dotyczą właściwie jej Arystotelesowskiego rozumienia, zaś w poezji Brewińskiego relacja dotyczy Platońskiego ujęcia tejże, czyli wersy u autora *Clubbingu* tracą odniesienie typu Platońskiego, ale jednocześnie nie prowadzi to do usunięcia referencji, jaką opisywał Arystoteles – wers znaczy w odniesieniu do świata, lecz traci motywację jako znak w strukturze poetyckiej (wersowej) sieci tekstualnej⁷⁹. Można zatem powiedzieć, że Brewiński przenosi Baudrillardowską relację na inny poziom i dopiero na tej podbudowie ujawnione zostaje znaczenie referencji wierszowej dla budowania relacji tekst–świat.

W mojej opinii myli się więc Wiedemann, znajdujący w wierszach Brewińskiego znamiona powrotu do „kulturalnych rudymetów”. Sposób wykorzystania wiersza jako nośnika znaczenia zdaje się wskazywać raczej na to, iż powrót taki jest w zasadzie niemożliwy. Mimo pozornej, „symulowanej” metryczności, wersyfikacja tych tekstów jest w rzeczywistości wolna w sensie funkcjonalnym. Utwory z książki poetyckiej Brewińskiego ostentacyjnie manifestują swoją wierszowość (wytwarzają oczekiwanie na specyficzną, odmienną od prozy sytuację komunikacyjną), ale równocześnie czynią znak pustym, bo pozbawionym swej zasadniczej funkcji. Gdy czytamy wiersze takie jak dwa przywołane niżej:

się ciszej śpiewało i ciała nie dawało
nad strumień chodziło i nieco się nudziło
nad brzegiem siadało na luzie wymyślało
na oścież otworzone dryfujące drzwi
(*Serenada*, s. 23)

⁷⁸ M. Kłosiński, *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard, teoria, literatura*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015. Cytat lokalizuję za wersją tekstu z roku 2013, www.digitalsilesia.eu/Content/89787/doktorat3385.pdf [dostęp: 21.07.2016], s. 17. Podkr. – ASM.

⁷⁹ Za zwrócenie uwagi na ten aspekt dziękuję dr. hab. Witoldowi Sadowskiemu (koresp. pryw. 3.09.2016).

wyro jest trampoliną – nie możesz się ruszyć
 obcy sadzą odbicia w szklanym adidasie
 wyrosnąć z dojrzałości i zgasnąć w widzeniu
 znaleźć jałową pumę na ruchomych schodach
 lecz nie możesz się ruszyć pociąg utknął w stawie
 smok już połknął lasy jeszcze się zobaczymy
 (*Pastorałka*, s. 29),

ale również inne teksty, których ani tematyka, ani tytuł nie nawiązują tak bezpośrednio do literackiej tradycji, bez trudu orientujemy się, że wersyfikacyjna forma utworu nie jest w żadnym razie elementem nakierowującym odbiorcę na jakąś tradycję, nie jest jej znakiem. Po prostu nie może nim być, skoro posiada zawsze tę samą wartość niezależną od przedmiotu swego odniesienia, a treść wiersza, mogąca być w takich sytuacjach wskazówką interpretacyjną, również nie daje żadnej „podpowiedzi”.

Symulacja jako chwyt

To, co Brewiński zrobił z trzynastozgłoskowcem, było możliwe jedynie dlatego, że mniej więcej od drugiej połowy XIX wieku następowało w wersyfikacjach narodowych regularne podmywanie podstaw systemu metrycznego, którego miejsce zajmowała stopniowo proza (w epice i dramacie) oraz wersyfikacja nienumeryczna w poezji lirycznej. Od naturalnego związku, jaki łączył formę wiersza metrycznego i jego funkcję w tekście poetyckim jeszcze w poetykach twórców epoki Młodej Polski czy nawet Skamandrytów, nastąpiło przesunięcie ku parodii, ironii i stylizacji jako formom wtórnym, nadbudowanym, a zatem niesamoistnym w latach powojennych⁸⁰. Postępujący równocześnie z ekspansją wiersza „wolnego” zanik znaczenia wersyfikacji w procesie scholaryzacji, sprawił, że przestała być ona postrzegana jako składnik komunikacji literackiej, do którego można się było odwoływać bez obawy o jego zrozumiałość. System metryczny istniał, ale socjokulturowa rzeczywistość, jaka go fundowała, stopniowo odchodziła – jak wymierający język lub obyczaj – w niebyt. Wiersz metryczny, sztucznie niejako podtrzymywany przy życiu w enklawach, jakimi są uniwersyteckie zajęcia poetyki i tomiki niektórych poetów, stał się więc stylem historycznym – czymś, do czego można w utworze literackim nawiązać, ale nie można już go po prostu używać, i co w procesie lektury i interpretacji należy dopiero zrekonstruować (a więc: ustanowić). Brewiński uczynił w *Clubbingu* krok kolejny, to znaczy pokazał, że można używać metrycznego wiersza *non bona fide*, czyli sugerować istnienie związku, który tak naprawdę już nie istnieje.

Metryczność wiersza jest więc jedynie chwytem organizującym tekst tak, by działał – a właściwie, by zmuszał do działania nas, odbiorców! – w określony sposób. Wersyfikacyjne odesłania „są jedyną i faktyczną materią wiersza, za która nie

⁸⁰ Por. M.L. Gasparow, *International free verse*, [w:] tegoż, *A History of European Versification*, transl. by G.S. Smith, M. Tarlinskaja, ed. by G.S. Smith with L. Holford-Stevens, Oxford University Press, Oxford 1996, s. 274–292.

kryje się żadna rzeczywistość pozatekstowa⁸¹. Jeden z rosyjskich formalistów Borys Tomaszewski zauważył kiedyś, że literackie chwytów można podzielić na dwa podtypy, a każdy z nich działa na odrobinę odmienne zasadzie:

Przyczyna odczuwalności chwytu może być – jak zauważa badacz – dwojaka: jego nadzwyczajna starość i jego nadzwyczajna nowość. Przeżyte, stare archaiczne chwytów odczuwany jako natrętny przeżytek [...], nowe chwytów rażą swą niezwykłością, zwłaszcza jeśli pochodzą z repertuaru dotychczas zakazanego [...]. Nam język Puszkina wydaje się gładki i po części nie odczuwamy jego osobliwości – współczesnych raził on⁸².

Sądzę jednak, że istnieje jeszcze jedna możliwa siatka podziału. Chwyt może być również wyrazisty (prosty) lub transparentny (negatywny)⁸³. Wyraziste chwytów działają właśnie dlatego, że są łatwo rozpoznawalne, niejako „rzucają się w oczy”. Tymczasem ich przeciwieństwo (chwytów transparentne) funkcjonują na tej zasadzie, iż pozostają nierozpoznane; zdają się po prostu nie być chwytami. W Precesji symulakrów Baudrillard stwierdził: „dysymulować [...] oznacza udawać, że nie posiada się tego, co się ma. Symulować oznacza udawać, że posiada się to, czego się nie ma”⁸⁴. I tak wiersze Brewińskiego z tomu *Clubbing* „udają” swą własną referencjalność, gdy w rzeczywistości ich cechą zasadniczą jest właśnie areferencjalność. Nie mają punktu odniesienia: to nie parodia, imitacja czy jakakolwiek forma intertekstualnej zależności, ale „podstawienie w miejsce [tekstualnej – ASM] rzeczywistości znaków rzeczywistości”⁸⁵, zgodnie z dewizą Baudrillarda, wedle którego: „w świecie hiperrzeczywistym znaki ewoluują, a [istotą tego zjawiska jest – ASM] przejście od znaków, które coś skrywają, do znaków, które skrywają, że nic nie istnieje”⁸⁶. Jest to relacja analogiczna do tej, z którą mamy do czynienia, gdy porównamy czynności ubierania się i pindrzenia (z tytułu otwierającego tomik wiersza). Niby to to samo, ale pindrzenie się nie jest zwykłym ubieraniem, tylko przewartościowaniem czynności z kategorii funkcji i referencji ku relacji samozwrotności. Jest *simulacrum*. Metr poetycki jest tutaj, że użyję sformułowania autora *Ducha terroryzmu*, przekaźnikiem (medium) stanowiącym samoistne wydarzenie⁸⁷, które poprzez celebrację samego siebie usuwa z pola odniesienia świat, w którego miejsce wchodzi, by „nieustannie promieniować własnym urokiem”⁸⁸.

Możemy sobie oczywiście roić, jakoby wersyfikacja w omawianym tomiku Brewińskiego była czymś więcej niż tylko symulacją – można szukać dowodów

⁸¹ K. Grudnik, *Ocalić od wyrażenia. Symulakry i pop w „Kup kota w wor-ku”*, <https://www.academia.edu/3430456> [dostęp: 6.07.2016].

⁸² B.W. Tomaszewski, *Tematyka*, przeł. C. Gołkowski [et al.], [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2007, s. 134.

⁸³ Co w moim odczuciu nie „kłóci się” z koncepcją autora, choć dodać trzeba, że nie jest to stanowisko powszechnie podzielane.

⁸⁴ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów...*, s. 8.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ A. Gunia, *Recenzja: Symulakry i Symulacja* (2012), https://www.academia.edu/2536891/Recenzja_Symularky_i_Symulacja [dostęp: 6.07.2016].

⁸⁷ J. Baudrillard, *Implodzja sensu w środkach przekazu*, [w:] tegoż, *Symulakry...*, s. 104.

⁸⁸ Tegoż, *Precesja...*, s. 10

istnienia takich relacji, które by prowadziły albo od tekstu do systemu literatury (*scil.* tworzyć je), bądź też w kierunku odwrotnym, tj. twierdzić, że jakieś wcześniejsze zjawisko „tłumaczy” wiersze Brewińskiego lub one same się w jakiś uprzedni porządek wpisują. Tak właśnie postępowali przywoływani we wcześniejszych akapitach recenzenci. Jestem jednak przekonany – i, jak mam nadzieję, udało mi się to w jakiś przynajmniej stopniu pokazać – jest to myślenie zupełnie pozbawione podstaw.

Oczywiście „wejście” w świat symulacji jest zależne nie tylko od autorskiej intencji. Równie ważna jest tu poznawcza (interpretacyjna) działalność odbiorcy – i w takim sensie ma ono charakter poniekąd dobrowolny. Uparta wiara w referencjalność tych tekstów zaowocuje oczywiście jej znalezieniem (wytworzeniem)⁸⁹. Jestem jednak głęboko przekonany, że taka perspektywa nie tylko zubaża tekst, ale również rozmija się z konceptem tej poezji.

Wiersz jako tekst/wiersz jako medium

W tym właśnie miejscu dochodzimy dla kluczowej dla niniejszego szkicu sprawy: statusu wiersza jako narzędzia i środka komunikacji w poezji. Problem adaptacyjnego wykorzystania medium (*scil.* wiersza) w zbiorze Brewińskiego pokazuje, że wiersz będący jednocześnie tekstem (nośnikiem) i medium (a więc sposobem nadawania struktury sytuacji komunikacyjnej), niesie nie tylko informacje na temat tego, kto i o czym w utworze mówi⁹⁰, lecz także zawiera w sobie istotne informacje o samej komunikacji oraz, poprzez aktualizację, o swoich odbiorcach. Struktura wersyfikacyjna tekstu, będąc z natury jednym ze znaczących elementów poetyckiej wypowiedzi, pozostaje zawsze w jakieś dającej się zdefiniować relacji względem innych aspektów komunikowania, jakie się w tej wypowiedzi ujawniają⁹¹, czyli może istnieć względem nich albo komplementarnie, albo też pozostawać z nimi w sprzeczności. Finalny kształt tej zależności nadaje oczywiście interpretator. Interpretator zaś działa w granicach, jakie wytwarza wspólnota interpretacyjna, do której on należy.

A zatem, w przypadku tekstu, gdzie medium użyte jest adaptacyjnie; który rozszerza jego potencjał komunikacyjny o nowe pola – tak jak to się dzieje w wierszach Brewińskiego – naturalnym stylem lektury wydaje się być lektura tej samej natury, to znaczy lektura adaptacyjna. Sposób odczytania tego rodzaju jest – zauważmy – w odniesieniu do istniejącego w danej społeczności interpretatorów kanonicznego modelu odbioru formą transgresji, czy też działaniem adaptacyjnym (co wynika choćby tylko z nowatorskiego charakteru samego tekstu, takiego mianowicie, że rozwiązania tam zastosowane nie były dotychczas używane w innych tekstach)⁹².

⁸⁹ S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szachaj, Universitas, Kraków 2008, s. 86–88.

⁹⁰ A. Kulawik, *Zarys poezji*, Antykwa, Kraków 2013, s. 9.

⁹¹ Por. P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

⁹² Por. „Krytyk posłuży się interpretacją adaptacyjną, jeśli uzna, że aktywizuje ona wartości utworu inaczej niedostępne”. H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*,

Częściej jednak dzieje się inaczej: odbiorcy, będący, co oczywiste, przeważnie o krok lub dwa za autorem, a w konsekwencji działający w ramach konceptualnych nakreślonych przez system, poza jaki tekst tego rodzaju w swej konstrukcji wykracza, wykorzystują do jego skonceptualizowania strategię pozostającą w zgodzie z samą przestrzenią generyczną interpretacji, którą dana społeczność czytelników podziela, ale nieprzystając do nowego tekstu, czyli takie, które zostały przez poetę zanegowane. By się o tym przekonać, sięgnijmy do przykładu, jaki zaczerpnąłem z przeprowadzonego przez Dawida Kujawę z autorem *Clubbingu* wywiadu, który ukazał się w 2014 roku na łamach „ArtPapieru”⁹³. Czytamy tam:

Ktoś podrzucił mi ostatnio znaleziony w sieci tekst [na temat wersyfikacji – ASM] w *Clubbingu*. Jego wnioski są moim zdaniem całkowicie chybione. [...] Teza o areferencyjności Twoich [tj. Brewińskiego – ASM] wierszy wydaje mi się po prostu bzdurna, zupełnie mnie nie przekonuje, bo nawet poezji stricte „językowej” [...] nie można w moim przekonaniu sprowadzić wyłącznie do kategorii symulakryczności⁹⁴.

Problem, który się tutaj ujawnia, wynika z pewnego terminologicznego zamętu, jaki właściwy jest obecnym rozważaniom o wierszu. O ile bowiem w innych swych wypowiedziach – choćby w opublikowanej na łamach „Opcji” recenzji *Clubbingu* czy też w tych partiach wywiadu, które nie odnoszą się do wersyfikacji – obserwacje Kujawy są zasadniczo celne, to kiedy mowa o wierszu, uwagi autora opierać się zdają na pewnym typie konstrukcji konceptualnej, który jest głęboko osadzony historycznie w modelu rozumienia wiersza będącym pochodną klasycznego (tradycyjnego) myślenia o wersyfikacji i poezji. Kujawa zdaje się utożsamiać wiersz–tekst (artefakt) z wierszem rozumianym jak medium (sposobem komunikacji) i dlatego przypisuje mi błędną atrybucję cech tekstu (poezji), tam gdzie mowa jest o medium; stwierdza też, że zajmuję się „systemem wersyfikacyjnym”, podczas gdy w tekście nie ma ani słowa na ten temat. Owszem, jest tam mowa o wierszu–medium oraz semantycznych i komunikacyjnych implikacjach, jakie można z faktu jego użycia wypreparować, a które współtworzą tekstowy świat utworu poetyckiego, niemniej samo pojęcie systemu w takim znaczeniu, jakie ma na myśli autor⁹⁵, nie jest przeze mnie używane.

Z zamieszczonej gdzie indziej wypowiedzi krytyka wywnioskować można raczej, że to Kujawa myśli o metrze jako elemencie systemu wiersza, czyli traktuje wiersz jako li tylko schemat sylabiczno-akcentowy („Brewiński pisze

[w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, <http://hamlet.edu.pl/markiewicz-interpretacja#p28> [dostęp: 21.05.2015].

⁹³ D. Kujawa, K. Brewiński, *Normalny proces jakiś tam twórczy*, „ArtPapier” 2014, 15–16 (255–256), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=206&artykul=4476> [dostęp: 23.05.2015]. Kujawa ma tutaj na myśli mój niepublikowany referat z konferencji w Olsztynie (2014).

⁹⁴ Tamże. Por. krytykę koncepcji Baudrillarda w pracy P. Michałowskiego, *Halabarda Baudrillarda*, „Pogranicza” 2005, nr 3.

⁹⁵ Zob. rozdział M. Dłuskiej, *System wersyfikacyjny* [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, M.R. Mayenowa, dział 3, *Wersyfikacja*, t. 2, *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1, *Rytmika*, J. Woronczak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

trzynastozgłoskowcem – konsekwentnie, choć z wyjątkami⁹⁶), pewną językową ramę, na której budować można poetycką dykcję wiersza („Rygorystyczna rytmizacja i strukturyzacja tekstów [...] jest tu głównym punktem wyjścia dla pięknie powykręcanych we wszystkie strony fraz⁹⁷”). W ramach tak funkcjonującego modelu konceptualnego wiersza nie istnieje możliwość rozumienia wiersza jako struktury adaptacyjnej opartej na idei symulakrum. Skoro bowiem wiersz „pozwala [...] wyrównać oddech”, stwarza „możliwości brzmieniowe” lub też jest nośnikiem „melodii” czy „słynnym «Schlegelowskim» samoograniczeniem⁹⁸, to nie może być mowy o tym, by był on zarazem formalnym chwytem, rodzajem intelektualnej konstrukcji wyprowadzonej przez poetę z pogłębionej refleksji o współczesnej kulturze, współtworzącej podmiot i sytuację komunikacyjną. Dla Kujawy – ale zaznaczam od razu, że jego opinia współbrzmi z innymi głosami krytyki – trzynastozgłoskowiec Brewińskiego stanowi składnik kultury słowa mówionego, element poetyckiej ortometrii⁹⁹ czy wręcz pojęcie z zakresu recytacji lub fizjologii, a skoro jest środkiem technicznym, nie może być jednocześnie uwikłany w problematykę filozoficzną i semantykę. W tym sensie dla autora zdają się nie istnieć jakiegokolwiek różnice pomiędzy wersyfikacją Brewińskiego, a (dajmy na to) XVI-wiecznym trzynastozgłoskowcem Reja.

Zaryzykuję więc tezę, że pomysł autora *Clubbingu* jest w tym względzie wyjątkowo udany, skoro problem symulacji w warstwie prozodyjnej utworu nie został przez krytykę zauważony. Wskazują na to nie tylko przywoływane we wcześniejszej partii pracy opinie Wiedemanna, Byrskiej, Koziola czy Kujawy właśnie, lecz i uwzględniony tam fragment z niezwykle przenikliwej recenzji Wierzby, na którą już się powoływałem. Jednak i tutaj autor nie ustrzegł się luk (czy też po prostu klisz interpretacyjnych), skoro owa „dostojność” metryki Brewińskiego jest, na co zwracali uwagę recenzenci, „kulawa”, „bezwładna” lub wręcz „wybełkotana”, czyli „w sumie tak się [...] ma do tradycyjnego trzynastozgłoskowca, jak żaba do krokodyla¹⁰⁰”. Sądzę jednak, i chyba mam na to dowody¹⁰¹, że Wierzba (przeciwnie do Kujawy), problem dekonstrukcyjnego statusu adaptacyjnej funkcji wiersza Brewińskiego doskonale rozumie – choćby, gdy ironizuje na temat zażartych polemik innych użytkowników liternetu spierających się o znaczenie miejsca średniówki¹⁰².

Podsumowanie

Areferencjalność struktury wierszowej – nie: systemu! – nie daje jakichkolwiek przesłanek do mówienia o „referencjalności wierszy” (*scil.* poezji) i jest tutaj

⁹⁶ D. Kujawa, *Klub jest klubem...*, s. 117.

⁹⁷ Wszystkie wymyki za: D. Kujawa, K. Brewiński, *Normalny proces...*

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Zob. R.F. Brewer, *Orthometry: The Art of Versification and the Technicalities of Poetry*, John Grant, Edinburgh 1912.

¹⁰⁰ Zob. wypowiedź z forum liternet.pl [2.08.2014, 21:09:57], <http://liternet.pl/grupa/podupczenie-na-liternecie/forum/2516> [dostęp: 1.05.2015].

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże [wypowiedź z: 4.08.2014, 12:53:57].

przykładem niewłaściwie zastosowanej ekstensji metonimicznej tej samej natury, co wspomniane już mówienie, że wierszem jest mural lub tekst poezji konkretnej. To, że wersyfikacja ma w poezji Brewińskiego charakter symulakrum, nic o wierszach jako takich jeszcze nie mówi, a fakt istnienia podobnej relacji znakowej na innych płaszczyznach tekstu niczego w tej materii nie przesądza, bowiem wiersz-tekst stanowi emergentny splot różnych elementów i jako taki nie jest sprowadzalny do swoich części składowych, na przykład wersyfikacji, metaforyki czy typu poetyckiego obrazowania.

Niemniej, takiej jest przynajmniej moje zdanie, „trzynastka” w *Clubbingu* nie jest – jak raczył to określić cytowany już Wierzba, którego słuszne obiekcje wynikające z zafiksowania się interpretatorów na tym właśnie aspekcie wierszy Brewińskiego najzupełniej rozumiem – jedynie „ważnym w perspektywie literaturoznawczej, [...] ale [...] drugorzędnym”¹⁰³ zagadnieniem. Skoro, pisał o tym niegdyś Henryk Markiewicz, „interpretacja semantyczna jest niezbędnym fundamentem pozostałych odmian poznawania dzieła literackiego i stanowi ona rezultat „rozumienia całej zawartości dzieła literackiego, na wszystkich jej poziomach”¹⁰⁴, w tym (co oczywiste) także funkcji semantycznych jego uporządkowania naddanego, to prozodia niebędąca oczywiście *crème de la crème* poezji, jest jej trudnym do przecenienia składnikiem, bez którego interpretacja jako całość będzie, w najlepszym razie, niepełna.

Meter as a simulacrum

Abstract

This text presents an attempt to conceptualize the poetics of versification in Kamil Brewiński's poetic book *Clubbing* (Kraków 2013), with the background of the critical reception of the book, by the view given by the theory of simulation by Jean Baudrillard. The article is based on two unpublished conference speeches presented at conference on “Twenty First Century in Literature”, 2014) and “Poetry – Culture – Poetry. Contemporary Perspectives”, 2015). Some excerpts were used before in my doctoral dissertation (2015).

Key words: versification, Kamil Brewiński, metrics, simulation, Jean Baudrillard

Arkadiusz Sylwester Mastalski – doktor nauk humanistycznych; literaturoznawca, teoretyk wiersza; absolwent filologii polskiej oraz studiów doktoranckich na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Od 2013 roku współpracuje z Pracownią Poetyki Wiersza działającą przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się teorią i historią wiersza, literaturoznawstwem kognitywnym, poetyką interpretacji oraz metodologią i teorią badań literackich. Publikował m.in. na łamach „Przestrzeni Teorii”, „Prac Filologicznych”, „Humanistyki i Przyrodoznawstwa” i „Neurolingwistyki Praktycznej” oraz w kilku monografiach. Mieszka w Krakowie, gdzie uczy języka polskiego w szkole podstawowej i gimnazjum.

¹⁰³ A. Wierzba, *Kto nam wyrwał serca?*...

¹⁰⁴ H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna*...

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.18

Grażyna Lewandowicz-Nosal

Biblioteka Narodowa

Stary Noe Zuzanny Orlińskiej jako przykład współczesnej książki religijnej dla dzieci

Przedmiotem rozważań zawartych w artykule będzie autorska pod względem tekstu i ilustracji książka Zuzanny Orlińskiej *Stary Noe* (2015). Pozycja została wyróżniona przez Polską Sekcję IBBY w konkursie „Książka Roku” 2015, natomiast w 2016 roku otrzymała główną nagrodę w ogólnopolskim Konkursie Literackim im. Kornela Makuszyńskiego.

Historia potopu została opisana w pierwszej księdze Starego Testamentu, Księdze Rodzaju w rozdziałach od 6.5 do 9.17. To pierwsza zagłada, jaka spotkała ludzkość od stworzenia świata. Jej głównymi bohaterami są Bóg i Noe. Historia Noego to jedna z najstarszych, jaką znamy. Jest bardzo prosta – oto zepsuty świat i jeden sprawiedliwy, który spodobał się Bogu. Noe został wybrany nie dlatego, że był lepszy od innych, ale dlatego, że „znalazł łaskę w oczach Jahwe” (Rdz 6,8). Bóg otacza go serdeczną troską. Temat potopu jest znany nie tylko z kart Pisma Świętego. Podobną historię odnotowuje starożytny sumeryjski epos o Gilgameszu, odnaleźć ją można również w mitologii greckiej¹. Zagłada świata jest tematem wspólnym dla wielu kultur². Sam termin „arka Noego” funkcjonuje w języku jako utarty frazeologizm na 1) oznaczenie bezpiecznego ocalenia w obliczu zagłady, 2) zbiorowiska niedobrych osób, czegoś bardzo różnorodnego, różnobarwnego, 3) żartobliwie jako wielki, niezgrabny, stary wóz³. Dziś to także nazwa popularnego dziecięcego zespołu, śpiewającego przede wszystkim piosenki religijne.

Jednocześnie, jest to jedna z najczęściej wykorzystywanych historii biblijnych w książkach dla najmłodszych – zazwyczaj barwnie ilustrowana, daje możliwość pokazania wielu gatunków zwierząt i ten właśnie wątek jest mocno eksploatowany. Do książek dołączane są figurki zwierząt, zabawki, pozwalające odgrywać biblijną

¹ A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 69–84; J. Parandowski, *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990. Świderkówna szczegółowo analizuje dwie tradycje opisu potopu w ST – jahwistyczną i kapłańską zestawiając je z eposem o Gilgameszu.

² A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii...*, s. 69.

³ A. Komornicka, *Słownik zwrotów i aluzji biblijnych*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994, s. 50–55.

historię. Arka Noego bywa współcześnie traktowana jako historia ekologiczna, redukowana do ocalenia zwierząt, a sam bohater przedstawiany jest jako pierwszy ekolog. Ten sposób prezentacji tematu niewątpliwie można zaliczyć do, jak pisał Michał Zając, jednego z produktów totalnych⁴. Jest to również temat biblijny, który był obecny, można powiedzieć „przemycany” w literaturze dziecięcej lat PRL-u. Dość wspomnieć książkę Wandy Chotomskiej *Opowieść o arce* z 1962 roku, której kolejne trzy wydania ukazały się pod zmienionym już tytułem *Opowieść o arrasach* z ilustracjami Marcina Szancera⁵. W tekście autorka, w samą historię arrasów wplata obecnego na tkaninach Noego:

Panowie mili, posłuchajcie,
co na szerokim świecie plotą,
i życzliwego ucha dajcie
historii, co się zowie: „Potop”.
A będzie w owej opowieści
deszcz, który padał dni czterdzieści,
będzie w niej Noe siwobrody,
zwierzęta, co się bały wody,
i arka, arka z mocnych bali
Płynąca po wzburzonej fali...⁶

Nie sposób wyliczyć wszystkich odwołań literackich, malarskich, filmowych czy muzycznych podejmujących wątek arki, Noego i potopu. Jedną z ostatnich jest na przykład piosenka zespołu Lao Che *Hydropiektłowstąpienie*, w której znaleźć można zwrotki mówiące o niepokoju Boga przed zesłaniem potopu i jego relacji z Noem. To właśnie w niej Bóg określa Noego czułym zwrotem „mój Pysiu Miętowy”:

Wybrałem ciebie bo...
Tak właściwie to nie wiem
dlaczego ciebie wybrałem.
Chciałem tylko, żebyś był fajny.
I żeby ktoś kiedyś mógł powiedzieć:
Był Noe,
Noe, gość co się czasem spinał,
ale uwierzył.

Wiesz sam, jak nie lubię radykałów.
Ale, na Boga,
nie spałem całą noc
i podjąłem decyzję:
/co?, co?/

⁴ M. Zając, *Promocja książki dziecięcej*, Wydawnictwo Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2000, s. 163–174.

⁵ Kolejne wydania w 1968, 1973 i 1975 r. Wydanie z 1968 r. miało adnotację: „Zatwierdzono do bibliotek szkół podstawowych (dla klas IV–VI) pismem Ministerstwa Oświaty i Szkolnictwa Wyższego P4 432 Ruch I/67 z dnia 13 marca 1967 r.”.

⁶ W. Chotomska, *Opowieść o arrasach*, il. J.M. Szancer, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1968, s. 5.

Zsyłam na Ziemię potop,
mój mały Noe, mój Pysiu Miętowy⁷.

Również *Stary Noe*, książka, której próba analizy jest podstawą niniejszego artykułu, to także przede wszystkim historia relacji między Bogiem a człowiekiem. Jej autorka, Zuzanna Orlińska, urodzona w 1972 r. jest córką pary znanych ilustratorów Wandy i Bogusława Orlińskich. Absolwentka Wydziału Grafiki warszawskiej ASP, dyplom uzyskała w 1997 r. w pracowni prof. Janusza Stannego. Orlińska jest ilustratorką książek, czasopism i podręczników (m.in. w wydawnictwach WSIP, Juka). Współpracowała przy tworzeniu aplikacji multimedialnych, teledysków oraz jako autorka scenariuszy. Prowadziła poświęcony literaturze dla dzieci i młodzieży blog pt. „Kiedy byłam mała”⁸. Jest żoną Mikołaja Kamlera, również ilustratora.

Jako autorka debiutowała w 2010 r. *Matką Polka* wyróżnioną w Konkursie Literackim im. Kornela Makuszyńskiego, 2011 i *Pisklakiem* (2012) wyróżnionym w 2013 w tym samym konkursie. Za książkę *Ani słowa o Zosi* (2013) otrzymała II nagrodę w Konkursie Literackim im. Astrid Lindgren, a powieść *Cierpienia Sięciolatka* była nominowana w Konkursie Literackim im. Kornela Makuszyńskiego (2014). W konkursie „Książka Roku” Polskiej Sekcji IBBY 2015 otrzymała dwie nominacje, za *Starego Noego* i *Detektywów z klasztornego wzgórza* – pierwsza z tych książek zdobyła wyróżnienie. Rok później, jak już wspomniano na początku artykułu, *Stary Noe* otrzymał główną nagrodę w Konkursie Literackim im. Kornela Makuszyńskiego⁹. Orlińska jest zatem autorką utytułowaną, praktycznie każda z jej książek zwróciła uwagę jurorów trzech dużych ogólnopolskich konkursów literackich dla dzieci i młodzieży.

O swojej „znajomości” z książkami na prowadzonym przez siebie blogu napisała tak:

Moja znajomość z książkami dla dzieci zawsze była bliska. Od wczesnego dzieciństwa widywałam je bez niczego, w samym maszynopisie. Popstrzone korektorskimi znakami, na cienkiej bibułce, w burych teczkach wiązanych na tasiemki, może nieefektywne, ale interesujące i tajemnicze. Widziałam też jak powstają ilustracje. Rodzice szkicowali je najpierw na kalkach, później przerysowywali na papier i malowali. Ja też chciałam być ilustratorem. Pierwszą książką, jaką zilustrowałam, było *W pustyni i w puszczy*. [...] Kiedy skończyłam studia i zaczęłam naprawdę być ilustratorem, okazało się, że magia przestała działać. Może dlatego, że nie ma już ani tamtych wydawnictw, ani maszynopisów, jest tylko doc., psd. albo jpg. [...] Nie wiem, czy to, co znajduje się na tej stronie, przyda się jakoś mojemu dziecku, ale ja przynajmniej mam poczucie, że zrobiłam w dziedzinie

⁷ Zob. http://www.tekstowo.pl/piosenka,lao_che,hydropieklowstapienie.html [dostęp: 16.10.2016].

⁸ www.kiedybylammala.pl.

⁹ Katalog BN notuje 29 pozycji jej autorstwa, w tym książki ilustrowane lub opracowania redakcyjne, ale niestety nie jest kompletny, np. brakuje książek ilustrowanych przez Orlińską – *Tajemniczego Ogrodu* Frances Hodgson Burnett i *Ani z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery. Opowiadania Orlińskiej umieszczone są również w tomach zbiorowych *Na psa urok: Opowiadania o psach* (2015), *Opowiadania z kluczem* (2015).

literatury dziecięcej coś więcej niż tylko ilustracje do *W pustyni i w puszczy* z 1976 roku i pierwszy rozdział powieści o wyprawie na biegun, widzianej oczyma psa¹⁰.

W dorobku Orlińskiej uwagę zwraca *Stary Noe*, w którym autorka wychodzi poza suche, „techniczne” biblijne ramy opowieści i kreśli swoją historię, jak wspomniano, podejmując wątek relacji między Bogiem a człowiekiem. Noe to człowiek, który chodził z Bogiem, był blisko Boga. Zna Jego głos, nawet więcej – tembr głosu. „Głos Pana – słyszał wcześniej, wiele razy, nad sobą, w sobie, wokół siebie”¹¹. Noe to przyjaciel Boga, a Bóg darzy go życzliwością. Noe jest posłuszny Bogu i dobry, zostaje wybrany po to, aby ocalić innych z potopu. W Biblii są to jedynie ci, których Bóg pozwala wprowadzić do arki, u Orlińskiej sytuacja rozwinię się w nieco innym kierunku. Noe nie doświadcza cierpienia bezpośrednio, należy do uratowanych, ale cierpi z innymi. Jest świadkiem zagłady, patrzy na nią, w końcu ulega namowom synów i schodzi pod pokład łodzi.

Autorka, wykorzystując znany zabieg adaptacyjny stosowany przy adaptacjach Biblii dla dzieci¹², rozbudowuje postać głównego bohatera o jego emocje, uczucia, np. smutek, zdziwienie, i pokazuje Noego w działaniu w trakcie potopu, a nie tylko przed, gdy trzeba budować arkę, zaganiać zwierzęta i czekać na koniec ulewy. Noe Orlińskiej jest postacią aktywną, czuje, myśli, działa, a przede wszystkim wchodzi w dialog z Bogiem. Tytułowy „stary” Noe jest doświadczony, mądry, zna życie, niejedno przeżył. Według Biblii miał 600 lat, gdy Bóg postanowił zesłać na ziemię potop. Zatem jest „stary” z racji swojego wieku i z tego tytułu można też o nim powiedzieć, że jest mędrce. Biblia nie wspomina nic o jego wyglądzie zewnętrznym, natomiast autorka pokazuje go jako mężczyznę w sile wieku, z długą, gęstą brodą, dość rozczochraną czupryną, ubranego w suknię i obszerny płaszcz z kieszeniami, w sandałach na bosych stopach.

W tekście Biblii nic się nie dzieje na arce podczas ulewy, natomiast u Orlińskiej po trzydziestu dniach Noe wychodzi na pokład, gdyż coś zauważył, po wydłubaniu odrobiny smoły spomiędzy desek. Tym czymś, a raczej kimś, jest mały, chudy chłopiec, o wielkich, ciemnych oczach. W tym momencie zaczyna się inna, niż biblijna, opowieść o potopie. Zaczyna się opowieść o ocaleniu. Widząc go, Noe „powinien teraz zrobić ostry manewr i ominąć wieżę”¹³, ale choć sam nie wie, jak to się stało, ratuje chłopca. Użyte przez autorkę słowo „powinien” sugeruje, że Noe zna swój obowiązek, ale jednocześnie jest człowiekiem zaufania.

Sama scena ratowania chłopca przez Noego przypomina sensacyjne kino akcji, a bohater tak ją skomentuje: „Chyba jestem już trochę za stary na to wszystko...”¹⁴. Tu ponownie mamy rozbieżność między tekstem PŚ a analizowanym tekstem – w ST podczas potopu nic nie wystaje spod wody, u Orlińskiej jest to dach wysokiej wieży.

¹⁰ Zob. www.kiedybylammala.art.pl [dostęp: 10.10.2016].

¹¹ Z. Orlińska, *Stary Noe*, Literatura, Łódź 2015, s. 22.

¹² G. Lewandowicz, *Adaptacje Biblii dla dzieci w Polsce w XX w.: Bibliografia*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2003, s. 38–42.

¹³ Z. Orlińska, *Stary Noe...*, s. 18.

¹⁴ Tamże.

Można postawić logiczne skąd inąd pytanie – jak mały chłopiec przetrwał miesiąc ulewy na dachu wieży?

Noe Orlińskiej jest rzeczowy i jednocześnie zadziwiony tym, co zrobił. W tym momencie słyszy głos Pana, który brzmi ostrzegawczo, kiedy bohater próbuje wmówić Bogu, że uratowany chłopiec to jego wnuczek. Odkrycie przez Pana próby oszustwa powoduje, że Noe jest zawstydzony, trochę jak dziecko, które próbuje oszukać mamę lub tatę, gdy coś nabroi. Słyszy – „Oj, Noe, Noe – w głosie Pana słyhać było głęboką troskę. – Będziesz miał kłopoty”¹⁵, co bardzo przypomina rodzicielskie: „oj, dziecko, dziecko, coś ty narobiło”. Postawa bohatera jest z gruntu rzeczy chrześcijańska, natomiast jego synowie, którzy dowiadują się o tym, co zrobił ojciec, tkwią w mentalności ST, zarzucają ojcu, że sprzeciwia się woli Pana, który wyraźnie określił, kogo należy uratować, a kogo zostawić, mówiąc – „zgubisz nas wszystkich”¹⁶. W pewien sposób podziwiamy starca, który ratuje innych, mając przeciw sobie Boga i swoich bliskich.

Co powoduje zmianę w postawie Noego? Zmianę z posłusznego wykonawcy woli bożej na samodzielnie myślącego człowieka? Czy Noe dojrzewa podczas popotu, jak dojrzewa i rozwija się dziecko? Może na to wskazywać fakt ukrycia przez trzydzieści dni pod pokładem arki, być może jest to czas na przemyślenia, czas rozwoju w ukryciu i następnie przejścia do działania. Noe, jak dziecko, boże dziecko, wyrasta w posłuszeństwie rodziców, a wraz z dojrzewaniem zaczyna zadawać sobie pytania o to, kim jest, jakie jest. Jaki jest ojciec, matka. Rolą ojca – tu: Boga – jest troska o dziecko i Bóg troszczy się o Noego, ale człowiek ma rozum i serce, ma też wolność, którą go Bóg obdarzył, nie jest niewolnikiem. Wolność wyboru, wolność decyzji powoduje, że Noe coraz śmielej ocala z potopu inne ofiary. Są to wiewiórka, żółty szczeniak, niemowlę w koszyku (fakt przypominający biblijne ocalenie małego Mojżesza), chudy krokodyl, para staruszków, różowe prosię, ptaki, mysia rodzina i zapewne wiele innych osób i zwierząt. Ocalenie wiewiórki prowokuje kolejną rozmowę z Panem. To właśnie w niej padną słowa chętnie przywoływane jako motto tej opowieści: „Zawiodłem się na tobie, Noe – powiedział głos Pana. – Myślałem, że jesteś uczciwy i posłuszny. – Czasami, Panie, żeby być uczciwym, nie można być za bardzo posłusznym – zaszemrał cicho staruszek”¹⁷.

Noe ma w sobie coś z postawy Abrahama, który też targował się z Bogiem, choć on czynił to jawnie i wprost przed zagładą Sodomy i Gomory. Ma w sobie też coś z Don Camilla Giovannino Guareschiego rozmawiającego z Bogiem. Ważny dla Noego jest dialog, rozmowa z Bogiem, modlitwa, stawanie w bożej obecności. Do działania Noego przyłożyć można historię z Nowego Testamentu o czterech przyjaciółach, którzy przynieśli do Jezusa paralytyka, aby go uzdrowił. Nie mogąc jednak dostać się do domu z powodu wielkiej liczby ludzi, zdjęli dach i wpuścili łożo z chorym przez dach (MK 2, 1–12). Orlińska wyraźnie pokazuje, że każdy potrzebuje przyjaciół, potrzebuje Noego, który ocali, pomoże w potrzebie, jak inna wielka postać NT – miłosierny Samarytanin.

¹⁵ Tamże, s. 24–25.

¹⁶ Tamże, s. 37.

¹⁷ Tamże, s. 32.

Bóg, choć autorka konsekwentnie mówi Pan – to drugi, a może wręcz pierwszy bohater tej historii, to On zsyła potop. Przyjrzyjmy się, jaki obraz Boga przekazuje dziecku autorka. Jest On przede wszystkim postacią nielitościwą, mało przyjazną człowiekowi, zaniepokojoną działaniem Noego, poirytowaną, sfrustrowaną, nie-ludzką. Bóg Orlińskiej jest nieludzki, ale nie może być ludzki, wszak jest Bogiem, stwórcą. Jest Bogiem, który ogarnia wzrokiem cały świat jako przestrzeń i czas. Mówi do Noego: „Ty widzisz tylko to, co tu, przed twoim nosem: wiewiórkę, dziecko, biedronkę. Ja muszę ogarnąć wzrokiem całe dzieje ludzkości, aż do końca świata (...). Cóż znaczy twoja wiewiórka wobec tysięcy lat historii?! Ty nawet nie przypuszczasz, co na tym świecie jeszcze będzie się działo...”¹⁸. Bóg jest Bogiem historii, myśli i troszczy się o to, co było, ale przede wszystkim o to, co będzie. Jest więc także aktywny, wkracza w ludzką historię, jest obecny, towarzyszy swojemu stworzeniu, mimo wszystko opiekuje się nim. W końcu jednak akceptuje działania starca, pod warunkiem aby nikt się o tym nie dowiedział. Pojawia się pytanie, dlaczego nikt nie może się o tym dowiedzieć? I o czym? O miłosierdziu Noego i miłosierdziu Boga? To sprzeczne ze współczesnym obrazem Boga miłosiernego, przedstawianego przez św. siostrę Faustynę, papieża Franciszka, który ogłosił rok 2016 rokiem miłosierdzia. Czy miłosierdzie jest tak trudnym przymiotem? Czy wyklucza posłuszeństwo? Także ksiądz Józef Tischner akcentuje znaczenie obecności Boga, a zwłaszcza znaczenie Jego miłosierdzia, którego siłą jest zaufanie do Boga¹⁹.

Do „postawy” Boga można przyłożyć fragment z księgi Izajasza:

Szukajcie Pana, gdy się pozwala znaleźć,
wzywajcie Go, dopóki jest blisko!
Niechaj bezbożny porzuci swą drogę
i człowiek nieprawy swoje knowania.
Niech się nawróci do Pana, a Ten się nad nim zmiłuje,
i do Boga naszego, gdyż hojny jest w przebaczeniu.
Bo myśli moje nie są myślami waszymi
ani wasze drogi moimi drogami – wyrocznia Pana.
Bo jak niebiosa górują nad ziemią,
tak drogi moje – nad waszymi drogami
i myśli moje – nad myślami waszymi. (Iz 55, 6-9)

A może po prostu Bóg wystawia Noego na próbę jak później Abrahama czy Hioba? Może to po prostu wielki test, czy Noe umie współczuć? Czy zaufa bożej opatrności i miłosierdziu?

O czym zatem jest *Stary Noe* Zuzanny Orlińskiej? To historia o zaufaniu. Prawdziwe przesłanie książki to nie, wbrew pozorom, wybór między posłuszeństwem a nieposłuszeństwem, na które zwracali uwagę recenzenci, ale historia zaufania. Tekst najlepiej charakteryzuje zdanie: „będę do końca ufał, że Ty, który potrafisz z mułu stworzyć człowieka, weźmiesz tę arkę w swoje dłonie i ocalisz ją

¹⁸ Tamże, s. 42.

¹⁹ T. Ponikło, *Józef Tischner – myślenie według miłości. Ostatnie słowa*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2014, s. 223.

wraz ze wszystkimi, którzy się na niej znajdują²⁰ – powie Noe. To niezwykła modlitwa Noego, w której wyraża się całe jego zaufanie. Piękny jest obraz Boga, biorącego w swoje dłonie arkę i ocalającego ją razem ze wszystkimi, którzy się na niej znajdują, tymi wybranymi, i tymi przygarniętymi.

Niewątpliwie Noe Orlińskiej jest człowiekiem wolnym, i ta wolność, rozumiana jako godność dziecka bożego daje mu prawo do działania zgodnie z sumieniem. Ksiądz Jan Kaczkowski w książce *Ekskluzywny żebrak* pisał, że jesteśmy dziećmi Boga, który daje nam godność nie po to, żeby ją odbierać²¹, a my mamy sobie z nią poradzić. Sumienie każe Noemu ratować rozbitków, jednocześnie bohater nie ucieka od odpowiedzialności za swój czyn, nie obwinia Boga.

Analizując relacje Boga i Noego warto zwrócić uwagę na inne szczegóły tej historii. Przede wszystkim jest to potop, rozumiany jako zupełna, totalna zagłada. Tekst ST nie pozostawia wątpliwości co do słuszności potopu, wiadomo dlaczego się zdarzył. Jest potrzebny, bo cała ziemia zasklepiła się w skorupie nieprawości, stała się nieprzemakalna dla bożej dobroci i dlatego potrzebny jest potop, żeby tę skorupę rozpuścić, rozłuc. W tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia pojawia się słowo 'zagłada' jako konsekwencja nieprawości ludzi. U Orlińskiej nie jest to tak oczywiste. Przyczyna potopu pojawia się dopiero w połowie tekstu, kiedy Bóg mówi do Noego: „wiem także, że ten chłopczyk należy do rodzaju ludzkiego, który okazał się zły i przewrotny, a ja postanowiłem go wytracić. Co do jednego!”²².

Woda, czy też deszcz w baśniach oznacza wodę życia; tekst Orlińskiej nie jest baśnią, woda jest tu symbolem zniszczenia, ale jednocześnie symbolem oczyszczenia. W Nowym Testamencie woda będzie symbolem chrztu, symbolem oczyszczenia z grzechów. Autorka nie podaje, po ilu dniach deszcz zaczął padać, i jak długo padał. Początkowo jest to zwyczajna ulewa, której towarzyszy radość dzieci, że nie będą musiały chodzić do szkoły. U tych, co znaleźli się poza arką, następuje moment przeczekiwania deszczu. Po kilku dniach pojawia się głód, ratowanie dobytku, łódki, które krążą między domostwami, wyjące, pozostawione samym sobie psy. To sceny nieobecne w Biblii, w której napisano tylko o ogromie wód i o tym, że wszystko wyginęło. Orlińska stosuje dwa zabiegi zmierzające z jednej strony do redukcji, z drugiej – do uzupełnienia suchego biblijnego tekstu konkretną opowieścią. Pojawia się dramaturgia tekstu, ale też odwołanie do dziecięcych doświadczeń ulewy, długo padającego deszczu. Autorka nie unika scen pełnych przerażenia, krzyków ludzi, ryku bydła, wycia i skowytu zwierząt, gdy zagłada postępuje. Symbolem ocalenia przed zagładą jest arka. Ta biblijna miała bardzo konkretne wymiary – 300 na 50 na 30 łokci²³. Orlińska używa tej biblijnej miary, u niej również arka stoi na pagórku, rusza, gdy woda sięga po dachy domów. Inni, poza Noem, ocaleni, to żona Noego,

²⁰ Z. Orlińska, *Stary Noe...*, s. 43.

²¹ J. Kaczkowski, *Ekskluzywny żebrak, czyli ks. Jan Kaczkowski o tym, co najważniejsze*, Wydawnictwo Diecezji Siedleckiej UNITAS Siedlce, 2016 s. 14.

²² Tamże, s. 25.

²³ Miara łokcia – łokieć staroegipski to 52,35–52,36 cm, najstarszy sumeryjski to 51,72 cm. Anna Świderkówna podaje wymiary arki – długość około 130–150 m, szerokość 22–25 m, wysokość 12–15 m, była trzypiętrowa, miała dach i drzwi. Zob. A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii...*, s. 74.

jego trzech synów, Sem, Cham i Jafet wraz z żonami; razem osiem osób oraz zwierzęta wszystkich gatunków. Autorka precyzuje – te, które biegały, chodziły, pełzały, skakały, fruwały, gady, płazy i owady, nawet najmniejszy żuczek – to stwierdzenie sytuuje autorkę blisko postrzegania świata przez księdza Jana Twardowskiego.

Stary Noe jest, to dość oczywiste i banalne stwierdzenie, książką autorską. Orlińska tworzy jednocześnie tekst i ilustracje, które stanowią integralną część tekstu, dopełniają go, dopowiadają to, co nie znalazło się w warstwie słownej. Tu również ujawnia się mistrzostwo już nie słowa, ale kreski autorki. Przedstawmy je pokrótce: na okładce widać głównie nos Noego z siedzącym na nim motylem, oraz brodę, w której znajdują schronienie inne zwierzęta, tył okładki to kaptur płaszcza z wyglądającą spod niego wiewiórką. Na stronie przedtytułowej Noe w towarzystwie psa buduje arkę, można tę ilustrację uznać za prolog opowieści. Całościowy obraz Noego ukazuje mężczyznę w połatany płaszczu z laską w ręku i siedzącą na jego rękawie biedronką, z ramienia Noego zwisa udający linę wąż. Palec Noego jest obandażowany i możemy się domyślać, że skaleczenie powstało przy budowie okrętu. Sam bohater patrzy w innym kierunku, jakby szukał jeszcze tych, którzy powinni wejść do arki. Następną całościową ilustrację wypełnia długi pochód zwierząt, kolejkę do wejścia zamykają ludzie. Wreszcie następują szare, smutne ilustracje pełne deszczu i ludzi w łódce próbujących ratować innych przed potopem. Kluczowy dla dalszej opowieści jest obraz przestraszonego chłopca z kroplami deszczu we włosach, który z całych sił trzyma się wieży. Noe chowa go pod swoim płaszczem – tu jest bezpiecznie, sucho. Kiedy ponownie Noe wychodzi na pokład, zmienia się kolor ilustracji, nie jest już tak ciemno i ponuro i w takiej scenerii rozmawia pierwszy raz z Bogiem. Kolejne obrazy pokazują, jak Noe ratuje wiewiórkę, z jaką czułością patrzy na małe zwierzątko. Wreszcie pojawia się jeszcze więcej światła, motyl oraz noc z gwiazdami, znak, że deszcz przestał padać. Wzruszający jest obraz myszki pod parasolem, chroniącej się w ten sposób przed łzami Noego.

Ilustracje są bardzo współczesne – jest wieża kościoła, są słupy z przewodami elektrycznymi oraz ludzie, którzy płyną łódką na poszukiwanie tonących, których próbują ocalić. Na podstawie samych tylko obrazów można skonstruować własną opowieść, szukać poszczególnych elementów, pokazywać, nazywać, opowiadać, snuć historię Noego, jego arki, historię ocalenia. *Stary Noe* jest zatem bardzo udaną współczesną adaptacją klasycznej biblijnej opowieści. Orlińska wykorzystuje takie zabiegi jak: redukcja i rozbudowa tekstu biblijnego, dopełnia jego powściągliwość emocjami towarzyszącymi głównym bohaterom. To mistrzowskie połączenie treści i formy porusza czytelnika w warstwie słownej i ikonicznej. Nie jest w swoim przesłaniu jednoznaczna, prowokuje wiele pytań, daje do myślenia.

Orlińska skupia się nie na budowaniu arki, nie na zwierzętach, nie na potopie, ale na postaci Noego i jego relacjach z Bogiem, rozmowach czułych, wręcz intymnych – tak jak intymna powinna być oparta na modlitwie każda relacja z Bogiem. Tworząc alternatywną historię biblijną, autorka wychodzi poza schemat suchej narracji biblijnej, czemu sprzyja udany zabieg psychologizacji postaci. Wykorzystując znane ramy, tworzy nową, własną opowieść. Chce przekazać coś całkiem współczesnego – zagłada może zdarzyć się tu i teraz, dlatego zawsze w takim przypadku potrzebny będzie Noe (jeden lub wielu), który nie zważając na przykazania, będzie

działał w zgodzie z własnym sumieniem. Czytelnik stawia sobie pytanie – czy tak być mogło? I odpowiada – mogło. Bóg Orlińskiej jest Bogiem miłosiernym, innym niż Bóg ST, sędzia sprawiedliwy, który za dobre wynagradza, a za złe karze. I zupełnie inny jest Noe, który traktowany jako mąż sprawiedliwy, okazuje się być miłosierny.

Stary Noe Orlińskiej jest książką religijną, jeśli, pomijając wymóg *imprimatur*, za taką uznać książkę służącą katechezie, choć będzie to raczej katecheza domowa, rodzinna niż szkolna czy kościelna. Historia Noego jest uniwersalna, jak sama Biblia. Ważna jest przyjaźń z Bogiem, obejmująca najpierw posłuszeństwo, potem zaufanie, przy czym jedno nie funkcjonuje bez drugiego, jak wiara i rozum. Noem może być każdy z nas, jeśli chodzimy z Bogiem. Książka Orlińskiej, w której autorka stawia wiele pytań, prowokuje do tylu dyskusji, budzi tyle wątpliwości, z pewnością zasługuje na uwagę czytelników, tak dorosłych, jak i dzieci. Bowiem jedni i drudzy są adresatami tej opowieści. Jednocześnie uczy pokory w stosunku do Biblii, odtwarza w sobie coś z mentalności biblijnej, wewnętrznej postawy tamtych bohaterów. Noe „znalazł łaskę w oczach Jahwe” i według Orlińskiej dalsze postępowanie Noego, to konsekwencja tej łaski, bożego miłosierdzia. A sama autorka odkrywa przed czytelnikami tajemnicę bożej miłości i miłosierdzia.

Stary Noe of Zuzanna Orlińska as an example of modern religious care for children

Abstract

The article presents the figure and achievements of the author and illustrator of children's books Zuzanna Orlińska. Detailed analyzes were book *Old Noah* awarded in 2016. Kornel Makuszyński price and highlighted by the jury of PS IBBY. *Old Noah* is an example of modern adaptation of the Biblical story of the flood. Draws attention to the character of Noah and his relationship with God. The author raises many questions about obedience to God's will and trust.

Key words: Noah, the Flood, the Bible, Zuzanna Orlińska, children's literature

Grażyna Lewandowicz-Nosal – doktor, pracuje w Instytucie Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej. Specjalista w zakresie bibliotek publicznych dla dzieci, literatury dla dzieci i młodzieży. Członek Polskiej Sekcji IBBY, kolegium redakcyjnego „Guliwera. Czasopisma o książce dla dziecka” i „Poradnika Bibliotekarza”. Juror ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Kornela Makuszyńskiego. Główne publikacje: *Biblioteki publiczne dla dzieci w Polsce. Raport z badań* (2003), *Biblioteki publiczne dla dzieci. Wczoraj i dziś. Poradnik* (2008), *Dzieci – Młodzież – Internet – Biblioteka. Wytyczne IFLA Sekcji Bibliotek dla Dzieci i Młodzieży* (2009), *Książki dla najmłodszych. Od zera do trzech. Poradnik* (2011), *Od czterech do sześciu. Książki dla przedszkolaka* (2012), *Biblioteki publiczne dla dzieci w Polsce. Raport z badań* (2013), *Warto mieć w bibliotece: Książki dla dzieci 2010–2014. Katalog* (2015).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.19

Adam Kowalczyk

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Odkrywanie Emila Zegadłowicza

Emil Zegadłowicz. Daleki i bliski, red. H. Czubała, K. Kłosiński, K. Latawiec, W. Próchnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, ss. 420.

Istotnym problemem w początkowych etapach zapoznawania się z twórczością Emila Zegadłowicza i z towarzyszącą jej recepcją jest odkrywanie założeń łączących zdecydowaną różnorodność dzieła i jego interpretacji. Próbą logicznego i wyczerpującego ujęcia tej problematyki są studia zebrane w tomie *Emil Zegadłowicz. Daleki i Bliski*. Kluczem do zrozumienia założenia leżącego u podstaw tej pracy jest bardzo zgrabna i poręczna tytułowa metafora dystansu, która tłumaczy ideę połączenia tak zróżnicowanej metodologicznie grupy tekstów naukowych. Prócz oczywiście osoby i twórczości Emila Zegadłowicza spoiwem wszystkich artykułów jest przekonanie, według którego należy ukazać artystyczną spuściznę gorzeńskiego *enfant terrible* ostatniej przedwojennej dekady XX wieku w sposób zarazem bliski, jak i daleki temu, co już napisano i powiedziano w przeszłej i obecnej recepcji autora *Zmór* i *Motorów*.

Tom *Emil Zegadłowicz...* jest właściwie w momencie powstania pozycją niezwykle ważną w sferze rozważań na temat Zegadłowicza – na równi z takimi pracami jak *Zegadłowicz. Podwójny żywot Srebrempisanego* Krystyny Kolińskiej¹ czy *Narcyz, Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu* Kornela Szymanowskiego². Jest to pierwsza tego typu tak znacząca praca zbiorowa związana z rozległymi badaniami nad twórczością gorzeńskiego artysty od roku 1985, w którym ukazała się praca zbiorowa pod redakcją Zbigniewa Andresa *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, opublikowana przez Towarzystwo Naukowe w Rzeszowie³. Wielopoziomowa perspektywiczność prezentowanych w nowym tomie artykułów jest właśnie wynikiem blisko trzydziestoletniej nieobecności Emila Zegadłowicza⁴ w dyskursie literackim

¹ K. Kolińska, *Zegadłowicz. Podwójny żywot Srebrempisanego*, Wydawnictwo „Trio”, Warszawa 1999.

² K. Szymanowski, *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

³ *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, red. Z. Andres, Towarzystwo Naukowe w Rzeszowie, Rzeszów 1985.

⁴ Gwoli sprawiedliwości należy wymienić prace, które próbowały przybliżyć lub odkrywać na nowo twórczość i osobę Emila Zegadłowicza: M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu: życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kocha-

i w recepcji współczesnej. Paradoksalnie kontrastuje ona ze „zmytyzowaną” sławą skandalisty, która wywołała ferment i poruszenie w środowisku nie tylko artystycznym ostatnich lat przed II wojną światową w Polsce. Pozostając przy metaforze przestrzennej, można stwierdzić, że spojrzenie badaczy, jak i publiczności, odwróciło się od barwnego (jeśli nie „egzotycznego”) i niegdyś bardzo sławnego „krajobrazu mentalnego”, wynurzającego się z twórczości i życia Emila Zegadłowicza. Nowy tom studiów jemu poświęconych stanowi z pewnością nie tylko próbę ponownego skierowania spojrzenia na ów krajobraz, ale także zdecydowany krok na drodze do ponownego odkrycia pisarza i zwrócenia uwagi na kwestie, które do tej pory nie zaistniały lub nie zostały dostatecznie przeanalizowane ani w dotychczasowej dyskusji, ani w badaniach na temat spuścizny Emila Zegadłowicza.

Dobór prac naukowych został uporządkowany według sekcji obejmujących przedmowę redakorską (część wstępna) oraz kręgi tematyczne zatytułowane: *Wokół Autora, Konteksty, Poezja, Proza*. Całość zamykają *Varia*, na które składają się dwa arcyciekawe i ważne teksty wspomnieniowe: Adama Zegadłowicza, wnuka Emila Zegadłowicza, i Włodzimierza Wójcika, wieloletniego prezesa Fundacji „Czartak” Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym. Pierwszy z nich (*Stefan Żechowski [1912–1984]*) traktuje o zapomnianym współautorze *Motorów* Stefanie Żechowskim, którego grafiki były równie ważne w opinii znawców twórczości Zegadłowicza, co sam tekst powieści (można pokusić się być może nawet o badanie relacji na gruncie liberatury). Natomiast tekst Włodzimierza Wójcika (*Gorzeń Adama Zegadłowicza i mój Gorzeń*) to szkic przybliżający m.in. genezę i funkcjonowanie muzeum Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym do dnia dzisiejszego. Te prace stanowią część autonomiczną w stosunku do artykułów naukowych zamieszczonych w tomie, ale nie zaburzą kompozycji całości, a raczej stanowią jej cenne uzupełnienie, zwłaszcza że pisały je osoby, dla których spuścizna Zegadłowicza była częścią ich własnego życia, a nie tylko przedmiotem badań.

Wrócimy jednak do początku: sam wstęp redaktorski staje się bardzo ważnym punktem orientacyjnym umożliwiającym odbiorcy nie tylko rozeznanie w metaforze zasugerowanej przez tytuł tomu, ale także zrozumienie założeń redaktorów pracy, która została ułożona według pewnych kompozycyjnych wyznaczników. Pomimo swej czytelności dwuprzymiotnikowa metafora tytułu tomu wymaga jednak pewnego sprecyzowania. Odniesienia „daleki” – „bliski” można i należy rozważać na kilku co najmniej płaszczyznach, zwłaszcza w sferze czasowej i na zasadzie wzajemnych przeciwieństw. Istotne jest stwierdzenie redaktorów, że zbiór artykułów i studiów w tomie *Emil Zegadłowicz...* nie jest jedynie grupą literaturoznawczych konstatacji, analiz dzieł i życia Emila Zegadłowicza, ale przede wszystkim, w zamyśle, zarówno autorów tekstów, jak i samych redaktorów, stanowi „naszkicowanie dalszych perspektyw badania twórczości tego pisarza”⁵. Deklaracja ta, być może, rozwiązuje problem przedłużającej się absencji uniwersyteckiej tego niegdyś popularnego pisarza i jego twórczości, która stanowiłaby z pewnością silny punkt w omawianiu

nowskiego, Kielce 2005; K. Szewczyk-Haake, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Universitas, Kraków 2008; E. Bartos, *Motor: szkice o/przy Zegadłowiczu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

⁵ *Emil Zegadłowicz. Daleki i bliski...*, s. 16.

literatury nie tylko z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Strategie językowe Zegadłowicza, problemy struktury i stylu, a także różnorodna tematyka wykraczająca poza sferę fikcji literackiej w stronę praktyk autokreacyjnych – wszystko to przywodzi na myśl rozpowszechnione dziś, nierzadko w strywalizowanej formie, popkulturowe przekazy paraartystyczne. Także ścisła więź dzieła ze zjawiskiem autobiografizmu i kreacją autorską nasuwa przypuszczenie o niespodziewanej aktualności Zegadłowicza w kontekście współczesnej kultury. Zbieżność bądź rozbieżność materiału literackiego z rzeczywistością stanowić może doskonały materiał dydaktyczny, zwłaszcza że obecnie zainteresowanie czytelników biografistyką w sposób widoczny wzrosło.

Realizując założenia wstępne kilku z autorów artykułów zamieszczonych w tomie i studiów skupiło się właśnie na obszarach często pominiętych lub nawet nieznanymi szerszej publiczności (np. Jan Burnatowski, Urszula Kolberova). Zatem sięgnęli m.in. po dramaty autora *Motorów* (Katarzyna Małgowska), rozpatrując jego sztuki w różnych kontekstach, np. analizując rolę historiozofii odzwierciedlonej w tych mało dziś znanych utworach. Odnowiono zwłaszcza lekturę jego poezji, która została współcześnie prawie że pogrzebana przez odbiorców – poezję artysty analizuje się tu ze względu na jej charakter tematyczny czy też z uwagi na użyte w niej schematy (np. powtarzające się motywy) (Anna Węgrzyniak, Marian Kisiel, Zbigniew Andres). Badacze wykorzystali motywy zupełnie egzotyczne nawet dla czytelnika zaznajomionego w pewnym stopniu z twórczością Zegadłowicza. Warto zwrócić szczególną uwagę na problemy międzynarodowe, etniczne czy nawet geograficzne, łączące twórczość pisarza z artystami czeskimi czy rumuńskimi, których ślady ujawniają w twórczości Zegadłowicza autorzy poszczególnych prac. Aż dwa teksty zamieszczone (Joanny Kulczyńskiej i Doroty Wojdy) w zbiorze są związane bezpośrednio z często wspomnianą marginalnie w różnych wcześniejszych publikacjach mistyfikacją literacką w wykonaniu Emila Zegadłowicza i Edwarda Kozikowskiego *Niam Niam*. Pierwszy z nich to interpretacja wskazująca na futurystyczne korzenie mistyfikacji, a drugi skłania się ku analizie postkolonialnej.

Osadzenie w szerokich kontekstach kulturowych i antropologicznych utworów pisarza dodaje wartości poszczególnym pracom naukowym i studiom, a tym samym całemu zbiorowi artykułów, który dzięki wysiłkowi badaczy stanowi atrakcyjną pozycję dla osób zainteresowanych i zajmujących się w swoich badaniach tematyką kulturową okresu międzywojnia, samą osobą Zegadłowicza i jego twórczością. Reinterpretacja dzieła pisarza prowadzona jest z uwzględnieniem narzędzi wypracowanych przez najbardziej wpływowych teoretyków literatury i filozofów kultury, m.in. Waltera Benjamina, Michaiła Bachtina, Martina Heideggera czy Michela Foucault. Poruszając się wokół twórcy *Zmór* i *Motorów* autorzy niektórych z zamieszczonych tekstów (autorstwa Wojciecha Ligęzy, Katarzyny Szewczyk-Haake, Stanisława Dziedzica) próbują również odtworzyć sieć relacji pomiędzy Emilem Zegadłowiczem a innymi osobami (nie tylko twórcami i artystami) – zarówno na linii doświadczeń osobistych, a także bliższych i odleglejszych podobieństw i nawiązań. Ciekawym okazuje się na przykład zestawienie pisarza z Gorzenia Górnego z przerastającym go pod względem myślowym i artystycznym Witoldem Gombrowiczem. Autor artykułu (Wojciech Ligęza) dokonał zestawienia zupełnie

różnych poetyk (nie tak odległych, jak wykazuje w studium) połączonych nie tylko tytułową kwestią „edukacyjnego terroru”. Zegadłowicz zatem nie pozostaje odizolowany i sprowadzony jedynie do rozważań na wyłącznie jego temat, skoro dzięki tego typu próbom komparatystycznym autorzy odkrywają niezwykłą elastyczność i możliwości tkwiące w materiale artystycznym gorzeńskiego twórcy. W tym miejscu nie sposób nie wymienić tekstu, którego autorka Urszula Kolberova analizuje podobieństwa pomiędzy polskim pisarzem i jego czeskimi kolegami. Połączyło ich wspólne doświadczenie geografii i ekspresja odczuć względem natury beskidzkiego regionu. Zegadłowiczowski krajobraz rozszerza się więc już poza granice polskiej literatury.

Wspomniana przeze mnie powyżej elastyczność zastosowanych narzędzi badawczych i podatność na nie omawianego dzieła są wyraźnie dostrzegalne w zróżnicowanej tematyce, wykorzystanej w poszczególnych pracach, poddanej oglądowi na różnych gruntach, również pozaliterackich. I tak dzieło Emila Zegadłowicza wraca za pośrednictwem adaptacji filmowej *Zmór* o tym samym tytule z 1978 roku w reżyserii Wojciecha Marczewskiego⁶. Szukanie śladów wpływu Zegadłowicza na twórczość innych pojawia się w wielu zamieszczonych w tomie rozprawach. Większość autorów studiów stara się nie pozostawiać raczej pisarza zamkniętego w sterylnej bańce abstrakcji i umieszcza go w kulturze właśnie na różne sposoby. Tadeusz Bujnicki omawia dwie parodie poezji Emila Zegadłowicza, podatnej na tego typu zabieg, gdyż wykazywała ona swoiste cechy stylistyczne. Ich autorami byli Kazimierz Wroczyński i Tadeusz Łopalewski. Pisarz z Gorzenia Górnego został sparodiowany, a jego poetyka stała się punktem wyjścia do rozważań nad szerszą problematyką regionalizmu w literaturze z zarysowaniem historii sporów między zwolennikami a przeciwnikami tejże idei.

A że regionalizm był swego czasu ideą polityczną, to i Zegadłowicz okazuje się mocno osadzony w ówczesnej czasoprzestrzeni. Zatem czytanie jego dzieła i życiowych wyborów w kontekście idei politycznych jemu współczesnych jest jak najbardziej uprawnione, tym bardziej że pod koniec życia jego deklaracje polityczne były jednoznacznie lewicowe. Kwestia upolitycznienia przez Zegadłowicza własnej twórczości w kontekstach tak politologicznych, jak i historycznych, jest przez różnych autorów zaprezentowanych studiów wielokrotnie wskazywana i analizowana, również na płaszczyźnie autokreacji legendy własnej i własnego dzieła. W końcu Zegadłowicz znany jest przede wszystkim ze swojej skandalizującej przemiany z pisarza katolickiego na artystę lewicowego i antyklerykalnego.

Pisarza z Gorzenia Górnego obserwuje się także na tle zjawisk artystycznych, politycznych czy historycznych w powiązaniu z jego profilem osobowościowym. Weronika Grudzień-Koprowska umieściła w zbiorze pracę na temat osobowości twórczej artysty z uwzględnieniem kategorii psychologii twórczości. Przy takim podejściu profil Zegadłowicza przedstawia się jako nacechowany emocjonalnością, która rzutuje na motywację decyzji życiowych i jego relacje społeczne. Problem wpływu tychże relacji społecznych i osobistych na osobowość kreatywną Emila

⁶ Jest to druga i dotychczas ostatnia realizacja filmowa utworu Emila Zegadłowicza – pierwszą był *Domek z kart* w reżyserii Erwina Axera z 1953 roku na podstawie sztuki Zegadłowicza o tym samym tytule.

Zegadłowicza (konteksty społeczne: rodzina, szkoła, społeczeństwo itp.) staje się tematem nadrzędnym artykułu, dzięki czemu odbiorca otrzymuje bardzo precyzyjne studium psychologiczne pisarza, zwłaszcza że Weronika Grudzień-Koprowska rozważa także problemy geniuszu i wykorzystuje w prowadzonej analizie teorię twórczego samorealizowania się Abrahama Masłowa. Psychologiczne uwarunkowania strategii pisarskich stają się także punktem wyjścia do rozpatrywania tejże twórczości przez pryzmat emocjonalizmu: w pierwszej fazie złagodzonego, gdy twórczość liryczna Zegadłowicza ocierała się wręcz o ckliwość, a w drugiej impulsywnego, gdy przeważały już afekty żywiołowe i brutalistyczne. Autorka studium o tak pojętym sentymentalizmie wysuwa przypuszczenie, że radykalizacja poglądów artystycznych, a nawet społecznych Zegadłowicza mogła być pochodną jego osobowościowych dyspozycji, a nie ugruntowanych przekonań. Bardziej chodziło mu o więź uczuciową z czytelnikami przeżywającymi podobnie jak on literaturę niż o same idee z ich intelektualnym zapleczem. Z takim podejściem współgra zestawienie dwu wizji szkoły: Zegadłowicza i Gombrowicza, przeprowadzone przez Wojciecha Ligęzę. Wynika zeń, że mimo wielu podobieństw, autor *Ferdydurke* stara się dać rozpoznanie intelektualne, podczas gdy *Zmory* zdominowała uczuciowość żywiołowa, która wywołuje reakcje bardziej emocjonalne niż intelektualne.

Erudycję innego typu prezentuje tekst otwierający tom, którego sam tytuł zapowiada idee wieloaspektowej perspektywiczności przyświecającej komponowaniu całego tomu. Włodzimierz Próchnicki bardzo szczegółowo zajął się przedstawieniem m.in. zależności pomiędzy sensem a strukturą dzieł, przede wszystkim prozatorskich, Emila Zegadłowicza. Są one mocno związane ze strategią autokreacji i zjawiskiem autobiografizacji twórczości artystycznej. Zegadłowicza nie próbuje się w tym kontekście oddzielać od kultury polskiej czy traktować go jako jakiś osobny byt (badacz często zestawia go np. z innymi artystami w kwestii autobiografizmu właśnie). Krytyczne spojrzenie na metody autokreacyjne Zegadłowicza pomaga w przełamaniu wielu barier interpretacyjnych i rozwiązaniu problemów, które ewokuje proza tegoż autora dla przeciętnego czytelnika, zwłaszcza że Emil Zegadłowicz w swojej przesadnej egzaltacji często upiększał rzeczywistość pozaliteracką bądź nawet wprost konfabulował (na co zwracają uwagę autorzy publikacji, wskazując te miejsca bardzo precyzyjnie). Problemy autobiografizmu łączą się z wieloma zagadnieniami podejmowanymi w tomie *Emil Zegadłowicz....* W jakiejś mierze korespondują również z tematyką tożsamościową, która w przypadku tego pisarza nastęrcza niejedną trudność z uwagi na jego przemianę z niemal naiwnego franciszkanizmu w brutalizującego, zwłaszcza w późnej prozie, lewicującego skandalistę. Twórczość ta warta jest rozważań w perspektywie wykraczającej poza założenie jedynie artystycznej prowokacji. Dlatego też jeden z autorów, Michał Siwiec-Cielebna pisze np. o doświadczeniu świata, nadając przy tym działaniom artysty szersze znaczenie i dopatrując się w nich zbliżenia do sfery, do której zazwyczaj dystansują się inni ludzie. Wykorzystanie pojęcia „Innego” w kontekście tożsamości osobowościowej Zegadłowicza i tożsamości przezeń kreowanej staje się przyczynkiem do pogłębionych rozważań nad tytułowym doświadczeniem świata przez autora *Zmór*.

Innym ciekawym tropem nowoczesnych badań nad dziełem Zegadłowicza jest próba odnalezienia czegoś zupełnie nowego w obrębie analizowanej materii

literackiej, ale przy jednoczesnym założeniu pozostania przy tekstach pisarza już znanych i uznanych. Bezpośrednie odniesienie do zamierzonego przez redaktorów i autorów, wspomnianego na samym początku, celu „naszkicowania dalszych perspektyw badania twórczości tego pisarza” jest jak najbardziej aktualne i przynosi wymierne korzyści. Przede wszystkim odpowiada na potrzebę reinterpretacji utworów Emila Zegadłowicza, postrzeganych dziś nierzadko jako anachroniczne i słabo korespondujące ze współczesną wrażliwością czytelników. Następnie odczytanie ich przez pryzmat tak wpływowych obecnie ustaleń psychologicznych, nie porzucając przy tym instrumentów, które oferują współczesne metodologie literackie i kulturowe. Warto w tym miejscu wymienić przede wszystkim prace powiązane z nośnymi dziś kategoriami, jak postkolonializm, emocjonalizm, skandal artystyczny czy wspomniana już otwartość pisarza na to, co inne, nowe, ekscentryczne. Dzięki nowoczesnej perspektywie zastosowanej do lektury twórczości pisarza całość temu zyskuje unikalną wartość właśnie z powodu wykorzystania w nim instrumentów dotychczas nieobecnych w badaniu tej spuścizny. Tym samym staje się zupełnie nową i niezmiernie potrzebną jakością w tymże dyskursie.

W tym miejscu pojawia się jednak pytanie – czy Zegadłowicz i jego dzieło są na tyle wielowymiarowe i wartościowe, że trzeba je czytać z użyciem aż tak wielu strategii analitycznych. Warto zwrócić uwagę, że zarówno osobowość twórcza, jak i artystyczny dorobek Zegadłowicza zostają poddane analizie poprzez pryzmat różnych punktów widzenia i z zastosowaniem zróżnicowanych, czasem nawet rozbieżnych strategii ujmowania tematu przez badaczy. Dowodem na to są wcześniej już wspomniane dwa odmienne metodologicznie i interpretacyjnie omówienia żartu *Niam, niam....* Tu można postawić pytanie, czy są to jeszcze interpretacje, czy też użycia tekstu z zastosowaniem współczesnej aparatury ideowo-badawczej? I czy ta aparatura nie odkształca tekstu tak dalece, że z ludycznego nabiera znaczenia poważnego, co nie było intencją autorów żartu. Niemniej jednak w takich przypadkach ciekawym staje się sam pokaz instrumentarium interpretacyjno-krytycznego. Zegadłowicz miał bez wątpienia artystyczny potencjał, aczkolwiek w swoim czasie zdobył sławę nie jako autor, ale jako skandalista (jedni odbiorcy zwracali uwagę na powierzchowność Zegadłowicza, inni zachwycali się nim, jak np. Julian Tuwim). Tę dychotomię da się wyraźnie odczuć w zestawie rozpraw zamieszczonych w tomie, z których jedne wydają się dopatrywać być może zbyt głębokich znaczeń w twórczości Zegadłowicza, natomiast inne reprezentują stanowisko krytyczne względem analizowanych zjawisk.

Podsumowując: tom *Emil Zegadłowicz...* stanowi wyjątkowo różnorodną i bardzo złożoną panoramę spojrzeń na osobę i twórczość pisarza z Gorzenia. Obejmuje nie wyłącznie perspektywę literaturoznawczą, ale także komparatystyczną, kulturoznawczą, polityczną, a nawet psychologiczną – perspektywy te nie tylko nawiązują do istniejących interpretacji czy korespondują z ustaloną tematyką i kanonicznymi pracami, ale umożliwiają dotarcie do tych rejonów Zegadłowiczowego krajobrazu, których jeszcze nie odkryto lub niedostatecznie je poznano. Autora *Zmór* i jego dorobek artystyczny omawiany jest w szerokich kontekstach kultury, jak też w relacji do innych twórców. Zastosowano w pełni nowoczesną metodologię, która pozwala odsłonić mniej znane i niezwerbalizowane dotąd rejony dzieła. Trzeba jednak

postawić pytanie – czy Zegadłowicz to archiwum literatury dwudziestolecia międzywojennego, czy też można przynajmniej część jego spuścizny zaktualizować. Jeśli już nie konkretne utwory, to przynajmniej jego profil artystyczny, na który składała się intensywna afektywność – oscylująca między tkliwością a ekstazą, między liryzmem a obscenami. Duża dawka emocjonalności pozyskuje pewnie czytelników, ale niebezpiecznie prowadzi w stronę kiczu. I to są te nowe rejony badawcze, na które publikacja otwiera. Dzięki bogatej gamie spojrzeń jej czytelnik otrzymuje nie tylko możliwość poznania Emila Zegadłowicza bliskiego, dobrze znanego, choćby ze znakomitej filmowej adaptacji *Zmór*, ale także tego zupełnie odległego od dotychczasowego modelu krytyczno- i historycznoliterackiego. Nie zostaje on unieważniony, a raczej zyskuje na wielowymiarowości, co pewnie ucieszyłoby wytrwałego kreatora własnej skandalizującej legendy, jakim był Zegadłowicz.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.20

Arkadiusz Sylwester Mastalski

Paweł Siwiec, *Wiersz arabski. Ewolucja formy*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, ss. 180

W ostatnich latach na polskim rynku wydawniczym nieczęsto pojawiają się publikacje traktujące o wersyfikacji¹. Stąd też z wielką ciekawością i zainteresowaniem przyjąłem nową książkę autorstwa Pawła Siwca pod tytułem *Wiersz arabski. Ewolucja formy*, która ukazała się nakładem krakowskiej Księgarni Akademickiej. Autor jest uznanym i cenionym filologiem specjalizującym się w literaturze i kulturze arabskiej oraz autorem wielu artykułów naukowych, kilku publikacji książkowych z zakresu poetyki i wersyfikacji wiersza arabskiego — między innymi *Rytmu staroarabskiej kasydy* (Kraków 2005) i *Zarysu poetyki klasycznego wiersza arabskiego* (Kraków 2008). Jest również autorem i redaktorem licznych prac traktujących o historii krajów arabskich i kulturze islamu, w tym także recepcji tychże na gruncie polskim.

Najnowsza publikacja autora przynosi, jak on sam zauważa, „kontynuację i dopełnienie” wcześniejszych badań poetologicznych dotyczących dawniejszych systemów wiersza arabskiego i stanowi w istocie opis przechodzenia od ścisłej, rygorystycznej formalnie poezji dawniejszej do form coraz to bardziej swobodnych, jakie możemy obserwować wraz ze zbliżaniem się do stanu obecnego². Jest to zarazem pewien ukłon w stronę polskiego czytelnika, mniej może zainteresowanego najdawniejszą poezją tego regionu, ale chcącego raczej otrzymać zwięzły zarys historyczny i podstawową wiedzę teoretyczną wraz z wiadomościami dotyczącymi tradycji arabskich form wierszowych i ich ewolucją. Taką właśnie formę ma rzeczona praca zaczynająca się od średniowiecznego wiersza stychnego, a kończąca na poezji najnowszej (s. 10). Ponieważ podejmuje ona temat niezbyt znany polskiemu odbiorcy, zmuszony jestem przedstawić w swym wywodzie choćby szczytkową

¹ Z ważniejszych pozycji bibliograficznych z ostatnich lat wymienić należy *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013; tematyczny numer „Philological Studies: Literary Research/Prace Filologiczne: Literaturoznawstwo” 2013, nr 3(6), część 1: *Sources of Verse* oraz *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej* Pawła Bukowca, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

² P. Siwiec, *Wiersz arabski. Ewolucja formy*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 7. Przy kolejnych cytatach z tej pracy podaję w tekście głównym numer strony w nawiasie.

rekonstrukcję zarysowanych z pracy przemian wiersza, bez czego trudno w ogóle pojąć, o czym praca traktuje oraz dlaczego ma taką nie inną zaś formę. Starając się nie wprowadzać terminów arabskich i nazwisk twórców, ograniczam się jedynie do pobieżnej rekonstrukcji będącego istotą książki procesu ewolucji wiersza arabskiego.

Tekst Siwca podzielony jest na dziewięć rozdziałów, z których dwa to otwierające pracę *Wprowadzenie* i zamykające wywód autora *Podsumowanie*. Poczynając od *Wprowadzenia*, w którym Siwiec zarysowuje podstawy teoretyczne klasycznej wersyfikacji arabskiej, na gruncie których to elementów pokazuje w skrócie proces przejścia od wiersza tradycyjnego panującego między wiekami średnimi i wiekiem XI aż do początku stulecia następnego, kiedy to pojawiły się postulaty odrzucenia archaicznego stylu, by wreszcie w latach 40. i 50. doprowadzić w końcu do rozluźnienia niezwykle rygorystycznych zasad wierszowania i wykształcenia się wersyfikacji nienumerycznej (s. 8) zwanej w terminologii arabskiej, co ciekawe, *qasidat al-natr* (poemat prozą), co pokazuje jasno, że w kulturze literackiej zdominowanej przez ściśle schematyczny model wiersza stanowiło dla teoretyków zarazem wyjście poza domenę wiersza pojmowanego jako tekst metryczny i (mono)rymowany (s. 9).

Rozważania te kontynuowane są w rozdziale kolejnym *Od kasydy do strofiki*, gdzie autor kreśli podstawy systemu miar wierszowych i związanych z nimi reguł (tzw. filaru poezji) – iloczynowa natura, ekwiwalencja wersów, prymat monorymu i ścisły rygor metrów (zapisywanych często dystychicznie)³. Ten model dominował w poezji arabskiej do XX wieku, będącej *de facto* poezją stychiczną, w której zmiany metryczne istnieć mogły jedynie jako rytmizacja doraźna, która dopiero w wiekach VIII i IX n.e. na fali modernizmu wprowadziła elementarne zmiany poetyki (różnicowanie rymu) prowadzące do pierwszych przemian modelu wersowania: rozwoju strofiki łamiącej „absolutny [...] monopol monorymicznej stychiki” (s. 13–14). To właśnie z rezygnacją z monorymu wiąże się jeden z najważniejszych impulsów rozwojowych arabskiego wiersza, czyli właśnie rozbudowa strofiki (s. 20). Te dwie części, będące syntezą uwag z wcześniejszych prac badacza o kasydzie i klasycznej wersyfikacji arabskiej, stanowią jednocześnie tło dla właściwej treści książki, jaką jest nowy wiersz arabski opisywany w rozdziałach kolejny.

Nie chcąc streszczać interesujących wywodów zawartych w pracy (i niepotrzebnie ich upraszczać), ograniczę się tutaj do uwag najistotniejszych: dla rozwoju nowoczesnego wiersza arabskiego istotna była zarówno reinterpretacja metryki klasycznej (s. 31–35) idąca w parze z tendencjami do „rozszerzelniania” korpusu wiersza objawiającego się między innymi poprzez okazjonalne użycie wiersza białego (bezrymowego) na gruncie rodzimym, lecz także inspiracje płynące z poezji emigracyjnej (zachodniej) śmieiej eksperymentującej z tradycyjną formą kasydy i wprowadzającą nowe formy literackie bazujące na tradycji (s. 36). Jedną z bardziej widowiskowych form odrzucenia utartych wzorców poetyckich było stosowanie przerzutni, obcej zasadniczo poezji arabskiej (s. 37). Inną drogą manifestacji

³ Interesujące są też podane na marginesie głównego wywodu informacje na temat zapisu (s. 16, 40–41).

poetyckich nowinek były też poematy prozą (w europejskim rozumieniu tego terminu) pokazujące kielkującą powoli zmianę myślenia o poezji jako czymś, co obligatoryjnie ma metrum i rym (s. 46). Kolejnym ważnym składnikiem poetyckiej (r)ewolucji wiersza arabskiego była – zauważa autor – zmiana stosunku do grafii, która nawet w zachowawczych metrycznie tekstach owocowała w XX wieku pewnym powiewem buntu i nowości (s. 56–58). Jednocześnie ze zmianą samej formy wierszowej Siwec wzbogaca swój wywód ważnym dla zrozumienia całości opisem świadomości metapoetyckiej poetów i teoretyków poezji (s. 54).

Za jeden z przełomowych wierszy arabskich uznaje autor *Cholere*, wiersz irańskiej poetki Nazik al-Malaiki, w którym metrum, choć oparte na wzorcach klasycznych, jest dostosowane do tematu, ale – co ważniejsze – następuje tu też zerwanie z ekwiwalencją metryczną wersów (s. 62). Autorka jest nie tylko poetką, lecz także teoretyczką nowej wersyfikacji, nowego – jak to sama określa – stylu (s. 69). Do jego najważniejszych składników należą: 1) odejście od izometrii przy zachowaniu stopowego charakteru wiersza, 2) porzucenie dwudzielności rytmicznej wersu, 3) zachowanie rymu w klauzuli jednak bez wymogu monorymowości (s. 70–75).

W rozdziale kolejnym autor streszcza najważniejsze założenia tzw. spotu o band. Jest to dawniejsza forma literacka z pogranicza prozy i wiersza – metryczna (stopowa), nieregularnie rymowana, ale – co ważne – zapisywana w sposób typowy dla prozy (s. 107). Dzięki arbitralnemu rozpisaniu prozatorskiej notacji na wersy al-Malaiki uzyskuje wiersz, co jest, jak zauważa Siwec, o tyle symptomatyczne, że poetka „zakłada a priori, że [...] tekst jest wierszem” oraz nie uznaje owego uwierszowania za coś nieuprawnionego, czyli nomen omen zakłada, iż wierszowość już potencjalnie tkwi w prozatorakim metrycznym utworze (s. 109).

Ostatnie rozdziały pracy poświęcone są kolejnym czynnikom kształtującym stopniową ewolucję formy wiersza nieregularnego w arabski, awangardowy wiersz nienumeryczny (s. 132) opisują dość burzliwe dzieje myśli poetyckiej i teoretyczno-literackiej, jaka towarzyszyła recepcji wzorów zachodnich i przemianom poetyckiej dykcji. Na szczególną uwagę zasługuje konceptualizacja prozy i wiersza – a „pomiędzy” nimi próba umiejscowienia gdzieś wiersza nieregularnego i wolnego – dość znacznie odbiegająca od tego, co działo się na kartach prac teoretyków w Europie i Ameryce (s. 142–153). Emancypacja techniczna poetów i poetek arabskich, jak pokazuje Siwec, ściśle wiąże się ze znajomością teorii dawniejszej i jej świadomym odrzuceniem, mając charakter, jaki u nas wiele dziesiątków lat wcześniej miały wystąpienia i manifesty romantyków a później niektórych twórców epoki Młodej Polski i awangardowych ruchów literackich dwudziestolecia (por. s. 140). Rozważania nad tolerancją dla nieregularnych wierszy, jakiej rzekomo nie ma „ucho arabskie” (s. 144), jako żywo przywodzą na myśl XIX-wieczne spory i znane stamtąd głosy pseudoklasyków polskich⁴.

W kończącym wywód *Podsumowaniu* Siwec zauważa: „w przestrzeni arabszczyzny literackiej wiersz przeszedł typową drogę rozwoju polegającą na redukcji konstant wersyfikacyjnych” (s. 164). Tak, to prawda. Ciekawsze jednak niż sam opis

⁴ Por. Z. Kopczyńska, *Wiersz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994, M. Gumkowski, *Poezja (teorie)*, [w:] tamże.

tego procesu, jest chyba opisanie towarzyszących im przemian świadomości wierszowej na łamach wypowiedzi teoretycznych krytyki literackiej, w której z wielkim trudem i oporem myślenie o wierszu jako o czymś, co niekoniecznie musi mieć rytm, rym i metrum, znajdowała sobie miejsce (s. 165–169). Wynika to ściśle z ugruntowanej w tradycji konceptualizacji wiersza i prozy w kategoriach metryczności i ekwiwalencji, nie zaś w „oparciu o kryterium prozodyjnej segmentacji tekstu” (s. 169).

W zakresie cytowanych źródeł uwagę zwraca bogactwo bibliografii obejmującej materiały źródłowe i opracowania naukowe, które świadczy o dogłębnym rozeznaniu w przedmiocie studiów oraz orientacji we współczesnej polskiej wersologii, co szczególnie cenne, bowiem – jak przekonuje autor – to właśnie zdobywająca sobie coraz większą popularność⁵ koncepcja polskiego wersologa Adama Kulawika uznającego wiersz za efekt działania arbitralnej pauzy wierszowej⁶ stanowi „ważne zaplecze teoretyczne [pracy]” i „leży u podstaw prezentowanych [w niej] analiz i rozważań” (s. 10). Autor skutecznie pokazuje, jak ważnym narzędziem może być koncepcja krakowskiego wersologa nawet wtedy, gdy mowa o pozornie obcych jej założeniom typach wiersza.

Ważnym elementem tego typu prac, do jakich tekst Siwca się zalicza – tj. takich, jakie traktują o wersyfikacji obcej, a już szczególnie odległej czasowo (grecka, rzymska itp.), kulturowo, językowo lub ze względu na używany alfabet (np. chińska) czy też w połączeniu wszystkich tych aspektów, z czym mamy do czynienia choćby w przypadku tekstów wedyjskich lub staroirakijskich⁷ – jest rzecz jasna osobna część poświęcona objaśnieniu znaków i transkrypcji, umownym znakom pozwalającym rozszyfrować (konwencjonalny przecież) zapis wersyfikacyjny tekstu poetyckiego. I rzeczywiście wszystkie te elementy znajdziemy na początku publikacji, co jest szczególnie istotne, gdyż poetyka wiersza arabskiego nie stosuje wyłącznie znanych nam z iloczynowej metryki starożytnej Grecji i Rzymu sylaby krótkiej i długiej, lecz posiada również specyficzne dla siebie formy, np. sylaba ponaddluga (s. 6). Warto w tym miejscu dodać, iż w porównaniu z rozbudowanym aparatem krytycznym metryki starogreckiej⁸, jest to zbiór raczej niewielki, który potencjalnego czytelnika zainteresowanego metryką arabską nie powinien zniechęcać do dalszej lektury, ale za to zwięźle i skutecznie jest w stanie wyjaśnić najważniejsze aspekty zapisu metrycznego tej poezji pisanej przecież w zupełnie obcym dla nas języku, z użyciem alfabetu, jakiego potencjalny odbiorca książki – jeśli nie jest chociażby studentem arabistyki – nie zna.

⁵ A.S. Mastalski, *Ostatnia „wielka narracja” w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę publikacji «Istoty wierszowej organizacji tekstu»*, „Studia Poetica” 2014, nr 2, s. 191–207.

⁶ A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Antykwa, Kraków 1995, tegoż, *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Antykwa, Kraków 1999.

⁷ Por. M.L. West, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford University Press, Oxford 2007.

⁸ Zob. J. Danielewicz, *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1996, s. 9–16; M.L. West, *Wprowadzenie do metryki greckiej*, przeł. J. Partyka, tłum. przejrzał i poprzedził wstępem J. Danielewicz, Homini, Kraków 2003, s. 15–17.

W tym właśnie miejscu zauważam najistotniejszy mankament pracy Siwca, tj. brak polskich tłumaczeń cytowanych utworów poetyckich. Obok istotnych dla specjalistów arabskojęzycznych oryginałów oraz transkrypcji, jak też niezwykle częstych schematów metrycznych będących świadectwem wytężonej wersologicznej pracy, to właśnie translacje wydają się być istotnym składnikiem pracy naukowej umożliwiającym cieszenie się lekturą nie tylko profesjonalistom i zaawansowanym w nauce języka studentom, lecz także i tym, którzy sięgnęli po opracowanie choćby właśnie ze względu na jego aspekt wersyfikacyjny bądź zainteresowanie kulturą islamu. Nie mówię tu rzecz jasna o tłumaczeniu literackim, bo z pewnością wystarczyłaby translacja filologiczna. I takie przekłady rzeczywiście się u Siwca pojawiają – szkoda jedynie, iż dopiero w szóstym rozdziale książki (s. 145, 148, 151, 152), kiedy to „codzienny” polski czytelnik lub (jak się domyślam) również student pierwszych lat filologii dawno lekturę porzuca. Domyślam się, że jest w tej metodzie pewien zamysł, skoro przekładane są teksty wersyfikacji nienumerycznej (tzw. wolnej), nie starsze poezje metryczne, co jednak nie zmienia faktu, iż niebędącemu arabistą czytelnikowi ów brak skutecznie utrudnia lekturę.

Książka Pawła Siwca z pewnością nie jest skierowana do szerokiego grona potencjalnych odbiorców i zasadnie możemy wyróżnić chyba dwie grupy docelowe: studentów arabistyki i kierunków pokrewnych oraz badaczy cywilizacji świata arabskiego, którzy – analizując różnorodną problematykę – zwracają swe oczy także ku przemianom wiersza będącym zawsze przecież w jakimś związku z przemianami kultury macierzystej, myśli społecznej, politycznej itd. Wyobrażam sobie jednak, że tak zakrojona tematyka badawcza musi zacieśniać zarysowany wyżej zbiór czytelników i czytelniczek. Dzieje się tak, gdyż z natury swej hermetyczna wersologia niezajdująca przecież szerszego uznania ani w oczach studentów, ani pracowników naukowych polskich uczelni⁹, musi być (tak sobie to przynajmniej wyobrażam) czymś jeszcze mniej „strawnym” dla studentów mierzących się z inną kulturą i odmiennymi formami zapisu. Jeśli tak jest w istocie, szkoda, bo ta praca (i nie tylko ta¹⁰) pokazuje wyraźnie, jak wartościowym składnikiem procesu poznawania kultur i cywilizacji jest poznanie wersyfikacji danego obszaru literackiego. Stąd też zauważam jeszcze jedną – choć z pozoru nieoczywistą! – grupę odbiorców tej publikacji: teoretyków wiersza, którym dać ona może elementarne rozeznanie w interesującej (i jakże odmiennej od naszej europejskiej) tradycji wierszowania i pojmowania wiersza (teorii wersyfikacji). Jest to kolejny walor tej pracy stawiający ją w jednym szeregu z nieco już zapomnianym *Zarysem wersyfikacji...* (francuskiej, angielskiej, rosyjskiej i ukraińskiej), jaka wiele dziesięcioleci temu ukazywała się w serii *Poetyka. Zarys encyklopedyczny* (Instytut Badań Literackich PAN, 1958–1976). Gdy na gruncie rodzimym brak aktualnych, szeroko ujmujących zagadnienia poetyckie kompendiów typu *The Princeton Handbook of Poetic Terms* (Princeton 2016) czy *The Princeton Handbook of World Poetries* (Princeton–Oxford 2017), publikacja Siwca stanowi w mojej opinii nie tylko cenne uzupełnienie bibliografii traktującej o wersyfikacjach

⁹ J. Grądział-Wójcik, *Gry (dy)wersyfikacyjne, czyli o praktykowaniu poetyki w dydaktyce uniwersyteckiej*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 4, s. 97 i n.

¹⁰ P. Siwiec, *Między barokiem polskim a... arabskim*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 199–208.

„obcych”, lecz wręcz – biorąc pod uwagę zmiany, jakie na kulturze europejskiej od-
ciskają przemiany globalne – pokazuje, jak powinna zmieniać się struktura wiedzy
humanistycznej, by nadążyć za zmianami i wyzwaniem, jakie dzisiejsza „globalna
wioska” stawia również przed badaczami wiersza.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.21

Joanna Nazimek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Sprawozdanie z seminarium „Retoryczność teorii literatury. O figurach interpretacyjnych dyskursy komparatystyczne”, Częstochowa, 10 listopada 2016 roku

10 listopada 2016 roku w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie odbyło się seminarium naukowe pod hasłem „Retoryczność teorii literatury. O figurach interpretacyjnych dyskursy komparatystyczne”. Spotkanie zostało zorganizowane przez Zakład Teorii Literatury i Pracownię Komparatystyki Kulturowej uczelni gospodarzy przy współpracy z Towarzystwem Literackim im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Jego inicjatorami byli badacze związani z częstochowską uczelnią – dr hab. prof. AJD Adam Regiewicz i dr hab. prof. AJD Artur Żywiołek.

Punkt wyjścia do zaproponowanych przez organizatorów rozważań stanowiły dwa wydarzenia naukowe zainspirowane i realizowane w Zakładzie Teorii Literatury Akademii im. Jana Długosza: badania prowadzone przez prof. Regiewicza, których rezultaty zaprezentował on w książkach *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania. (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)* (Kraków 2015) i *Kerygmatyczne figury interpretacji* (Kraków 2016), dylogii proponującej nowe analityczno-interpretacyjne ujęcie teorii literatury, oraz podjęta przez prof. Żywiołka praca nad opisaniem historii strukturalizmu w Polsce z perspektywy retoryczności. Tym, co łączy te odmienne zagadnienia, jest właśnie retoryczność, rozumiana przez organizatorów seminarium jako pewna właściwość dyskursu literaturoznawczego, kształtowanego przez język (właściwy mu styl i metafory), który generują pojawiające się we współczesnej humanistyce nowe kierunki badań czy zwroty, otwierające zarazem nowe perspektywy czytania tekstu literackiego. Zwrot lingwistyczny pokazał, że język determinuje sposób rozpoznawania rzeczywistości tekstowej – mając świadomość konsekwencji owego zwrotu w badaniach nad kulturą, profesorowie częstochowskiej Akademii zaproponowali zastanowienie się nad rolą retoryczności w koncepcjach teoretycznoliterackich i podjęcie refleksji nad tym, w jaki sposób język teorii pozwala dziś analizować i interpretować teksty; czy powstające wraz z nowymi kierunkami badań języki odkrywają przed czytelnikiem coś nowego, czy jedynie „produkują” kolejne sensy, „odgórnie” wpisując je w tekst.

Organizatorzy sugerowali także – na co wskazuje sformułowane przez nich hasło spotkania – rozszerzenie perspektywy, wyjście badań teoretycznych od obszaru

literackiego ku szerszej przestrzeni zjawisk kulturowych, podkreślając, że proces ten uwidacznia się właśnie w nowych kierunkach teoretyczno-literackich.

Krótkim wprowadzeniem w zakresloną powyżej problematykę seminarium rozpoczął przewodniczący mu prof. Adam Regiewicz.

Pierwszą prelegentką była Katarzyna Wądolny-Tatar, profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, która zaprezentowała referat *Teoria literatury na biegunach*. Właściwe ludzkiemu myśleniu biegunowanie, służące orientacji w świecie, czy to przestrzennej (góra–dół), czy aksjologicznej (dobro–zło), przejawia się również – jak rozpoznaje badaczka – na gruncie teorii literatury. Prelegentka bliżej przyjrzała się pojęciu antytezy, rozumianej jako figura organizująca myślenie teoretyka zarówno o przedmiocie badań, jak i o ich zakresie, mająca swoje źródła właśnie w biegunowym pojmowaniu rzeczywistości. Figura ta usytuowana została w szerokim polu refleksji: od strukturalizmu przez hermeneutykę po dekonstrukcjonizm. Odwołując się do myśli hermeneutycznej i koncepcji Jacques’a Derridy, profesor udowodniła, iż antyteza może funkcjonować nie tylko w formie mocno spolaryzowanych, statycznych układów binarnych (za pomocą których Henryk Markiewicz opisywał aspekty utworów literackich), ale też w ujęciu nastawionym na uzyskiwanie podobieństw (Ricoeurowskie bieguny tożsamości narracyjnej – *idem, ipse*) czy prowadzącym ku różnicy, nieoznaczającym jednak zantagonizowania, lecz pewną asymetrię i nierozstrzygalność antyetycznych porządków (Derridiańskie pojęcia aporii i *différance*). Model spolaryzowanego myślenia reprezentuje również chiazm jako figura dwuzwrotności, obecna np. w koncepcji Haydena White’a historyczności tekstów, tekstualności historii. Rozpoznane i wstępnie omówione w referacie złożone zagadnienia pokazały, że retoryczność jest niezbywalną własnością i zarazem wartością teorii literatury: scharakteryzowane figury, ciężące w stronę tropów, dają autorowi możliwość łatwego zobrazowania głównej myśli. Jednocześnie prof. Wądolny-Tatar zwróciła uwagę na niebezpieczeństwo wykształcania się intradialektu – języka teorii o dużym stopniu zretoryzowania, który może skutkować hermetyzacją środowisk badawczych.

Prof. Artur Żywiołek w referacie *Wniosłe misterium życia naukowego w królestwie oświeconych perswazji, czyli o retoryczności i prawdzie, a może o poszukiwaniu pewności w badaniach humanistycznych* dokonał zestawienia szkiców Janusza Sławińskiego (*Gorzkie żale, Zwłoki metodologiczne*), aby ukazać pozatekstowy, instytucjonalny charakter pewnych reguł czy procedur wytwarzania i konstytuowania dyskursu naukowego. Przywołał zarazem istotne pytanie: dlaczego próba unaukowania literaturoznawstwa się nie powiodła? Choć wszelkie wątpliwości dotyczące naukowego statusu badań literackich można sprowadzić do konstatacji, iż humanistyka nie jest nauką, to jednak warto – postulował badacz – uważnie przyjrzeć się złożonym, także w sensie retorycznym, procesom powstawania modeli naukowych, zwłaszcza że – jak wskazywał za Hansem Georgiem Gadamerem – język w myśli zachodniej odgrywa rolę kluczową. Niepowodzenie w zakresie unaukowania refleksji o literaturze Żywiołek powiązał, z jednej strony, z kryzysem racjonalności (postrzeganym przez Edmunda Husserla jako kryzys europejskiej epistemologii), z drugiej – z estetyzacją modeli naukowych, które to zjawisko scharakteryzował w referacie, odwołując się do teorii Gianni’ego Vattimo (zawartych w *O strukturze*

rewolucji artystycznej). Włoski filozof zauważa, że dzieje nauki zbliżają się współcześnie do modelu estetycznego. Estetyczny, zmysłowy komponent paradygmatów naukowych dowodzi, na co wskazał prelegent, zakotwiczenia procedur myślowych także w dziedzinie retoryki. Po rozpadzie mocnych orientacji metodologicznych – strukturalizmu i fenomenologii – powrót do retorycznych źródeł myślenia, jak podsumowywał, może prowadzić do odpowiedzi, przynajmniej częściowej, na pytanie o niepowodzenie unaukowienia badań literackich.

Reprezentująca Akademię im. Jana Długosza w Częstochowie mgr Anna Janek przybliżyła wywodzącą się z tradycji judaistycznej strategię czytania midraszowego, którą w swoich badaniach wykorzystuje do analizy twórczości Pawła Huellego w celu odnalezienia w niej ukrytych treści biblijnych. Badaczka wychodzi z założenia, że każdy tekst, zarówno święty, jak i świecki, można uczynić przedmiotem komentarza, rozumianego na wzór komentarzy talmudycznych jako osadzone w aktualności ponowne pisanie napisanego już tekstu, które w ten sposób czyni go dopiero czytelnym. Taka lektura oznacza zarazem zdystansowanie się od tekstu źródłowego, dające szansę na zrozumienie własnej historii. Odwołanie do tradycji talmudycznej pozwoliło prelegentce wskazać, że jak dla wiernych Tora stanowi niewyczerpany zasób znaczeń, aktualizowanych za sprawą nowych odczytań, odpowiadających wymaganiom czasów, tak dla teorii literatury fundamentem jest tekst, który należy interpretować z punktu widzenia interesu współczesności. Teoria, przynosząc nowe konteksty lektury, nie istnieje bez praktyki; jak za Michelelem Foucaultem powtarzała badaczka – nie służy praktyce, lecz sama jest praktyką. Zaprezentowana w referacie koncepcja czytania midraszowego, będącego połączeniem teorii z praktyką i interpretacją, prowadziła Annę Janek do ogólnych wniosków dotyczących statusu teorii literatury: powinna mieć ona charakter użytkowy, jej zadaniem jest bowiem pomoc w rozumieniu świata, dlatego właśnie konieczne jest przesunięcie akcentu z teorii na interpretację.

Kolejne wystąpienie stanowiło kontynuację metainterypretacyjnej refleksji. Badania nad kerygmatycznością przekazów kulturowych Adama Regiewiczza pokazują, że współczesne teorie w dużym stopniu i w wielu fundamentalnych kwestiach opierają się na logice i strukturach narracyjnych wywodzących się z tradycji judeo-chrześcijańskiej, co zwraca uwagę na przydatność i potrzebę w krytycznej interpretacji poststrukturalizmu perspektywy postsekularnej. Profesor częstochowskiej Akademii zaznaczył na wstępie swojego wystąpienia, iż te zainteresowania naukowe wpisują się w szeroką refleksję nad retorycznością teorii literatury. Koncepcję czytania kerygmatycznego rozumie on właśnie jako propozycję retoryczną. Przywołując ewangeliczną figurę ślepcy, któremu Chrystus przywraca wzrok, badacz zaproponował metaforyczne ujęcie interpretacji jako otwierania oczu: mówił m.in. o roli „ośnienia” w procesie lektury czy „mesjańskiej” misji krytyków. Na tej podstawie stwierdzał, że metafory są właściwe nie tylko potocznemu myśleniu o świecie, ale uzasadniają postawy, jakie człowiek przyjmuje podczas aktu czytania, i ujawniają myślenie o uprawianiu interpretacji; stają się strategią opisu, porządkowania lub wyjaśniania rzeczywistości czy sytuacji egzystencjalnej. Tym samym badacz uświadamiał przewagę retoryczności nad ontologią: nowe odkrycia dokonywane są bowiem nie ze względu na nowe fakty, ale przez inne niż dotąd „oświecenie” starych

rozpoznać. Z tego powodu badania transdyscyplinarne, przenoszące kategorie poznawcze z jednej sfery do drugiej i dzięki temu pozwalające na odkrywanie nowych sensów tekstu, uznał za szczególnie twórcze.

Utrzymana w duchu komparatystycznym refleksja prof. zw. dr. hab. Aleksandra Nawareckiego z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach dotyczyła auguryjskich, ptasich i muzycznych dopełnień retoryki. Jesteśmy dzisiaj świadkami tęsknoty za perspektywą posthumanistyczną – mówił prelegent – zastanawiając się, czy wkraczające w obszar humanistyki pojęcia z zakresu ekologii, pojawiające się nowe orientacje skłonne w świecie zwierząt szukać odpowiedzi na fundamentalne pytania, jak eko- i zookrytyka mogą być uznane za kontynuację, wariant czy też mutację starożytną praktyki augurów – kapłanów-wróżbitów odczytujących z głosów ptaków wolę bogów. Podejmując własną próbę interpretacji ptasiej „mowy”, badacz sięgnął po przykład łożówki, która – pozbawiona własnego, swoistego dla gatunku głosu – śpiewem, gwizdem czy terkotem oraz niezliczonymi efektami dźwiękowej imitacji (innych ptaków) zawsze sprawia wrażenie wewnętrznego dialogu. Przykład ten osadzony został również w kontekście muzycznym – hiphopowego samplowania (ciąćcia-łączenia dźwięków) czy efektu podwojenia, dwudźwięku w improwizacji free jazzowej. Istotnym był więc tu również kontekst intertekstualności. Ową dwuczyn nawet wielogłosowość badacz ujmuje jako rodzaj „retorycznego” szoku. Taka komparatystyczna badawcza orientacja, wykorzystująca ptasie (głos łożówki) i muzyczne (sampling, saksofonowa improwizacja) figury, daje szansę na uchwycenie niełatwych do wypowiedzenia sensów.

Ostatni z wygłoszonych referatów skupiał się wokół zagadnień metodologicznych z obszaru posthumanistyki. W wystąpieniu zatytułowanym *Wędrownica cyborga* dr Grażyna Pietruszewska-Kobiela, reprezentująca częstochowską Akademię im. Jana Długosza, zaproponowała analizę i interpretację tekstów poetyckich z okresu dwudziestolecia międzywojennego (dorobek futurystów) oraz z lat powojennych (twórczość Haliny Poświatowskiej, poezja cybernetyczna współcześnie działającej grupy Perfokarta) w perspektywie posthumanistycznej. Badaczka usytuowała „byt cyborgiczny” w obrębie trzech porządków: kultury, biologii i technologii. Tytułowego cyborga przedstawiła jako metaforę antropologiczną powiązaną z kreacją podmiotu otwartego, nieprzestrzegającego tradycyjnych zasad ontologicznej higieny. Tak rozumiana figura cyborga sygnalizuje również poszerzanie granic ludzkiej somatyczności i wskazuje na zachodzące obecnie istotne zmiany mentalne. Zdaniem dr Pietruszewskiej-Kobieli spojrzenie na literaturę w takiej perspektywie daje szansę na otwarcie szerszej płaszczyzny interdyscyplinarnych badań poststrukturalistycznych, a także umożliwi uchwycenie charakterystycznych cech nieantropocentrycznej tożsamości.

Wygłoszonym referatom towarzyszyła ożywiona dyskusja; głos zabrali nie tylko prelegenci, ale też pozostali goście seminarium. Wielokrotnie powracały w niej kwestie poruszone w poszczególnych wystąpieniach. Ponownie podjęto zagadnienia dotyczące szans, jakie daje ujęcie komparatystyczne, transdyscyplinarne, poszerzające pole refleksji nad tekstem dzięki przenoszeniu na grunt badań literaturoznawczych kategorii pojęciowych z innych dziedzin. Dyskusję nad tymi zagadnieniami proponowali mgr Anna Janek, przedstawiając strategię czytania midraszowego,

prof. Adam Regiewicz z kategorią kerygmatyczności, prof. Aleksander Nawarecki w ciekawej koncepcji dywinacyjnych i muzycznych dopełnień retoryki oraz dr Grażyna Pietruszewska-Kobiela, która przedstawiła rezultaty zastosowania metod badawczych z zakresu posthumanistyki w praktyce lekturowej. Po wielu kolejnych zwrotach (etycznym, topograficznym, somatoestetycznym, postpamięciowym itd.) mamy dziś do czynienia z metodologicznym pluralizmem, wręcz policentrycznością teorii – jak zauważała we wstępie swojego wystąpienia prof. Katarzyna Wądołny-Tatar, łącząc te spostrzeżenia z interesującym ją tematem biegunowego myślenia o rzeczywistości (mówiła zatem o wielobiegunowości współczesnych studiów literackich).

Podjęte w referatach i towarzyszącej im dyskusji zagadnienia z jednej strony prowadziły do wniosku, że generowany przez nowe kierunki badań język teorii, narzędzia kreowane dzięki używanym metaforom pozwalają na odkrywanie w akcie interpretacji nowych sensów tekstu, z drugiej – zwracano uwagę na problem zretoryzowania tego języka, które może skutkować hermetyzacją środowisk badawczych, oraz replikowania modeli naukowych. Na tę drugą kwestię wskazywał prof. Artur Żywiołek, zarówno w przygotowanym referacie, jak i w późniejszej dyskusji, mówiąc o wyczerpaniu się strukturalistycznego paradygmatu i niepowodzeniu unaukowania badań literaturoznawczych.

Seminarium zainspirowało do kontynuowania podjętych rozważań w różnych ośrodkach akademickich i zainicjowało cykl poświęcony roli retoryczności w teorii literatury, a kolejne spotkanie – tym razem pod hasłem „Teatr teorii” (zapropnowanym przez organizatorów częstochowskiego wydarzenia) zaplanowano na listopad 2017 roku w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie.

Zdzisława Orłowska-Popek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Sprawozdanie z III edycji Międzynarodowej Neurobiologicznej Konferencji Naukowej „Glottodydaktyka i logopedia z perspektywy neurobiologicznej”, Kraków, 26 czerwca 2016 roku

Dnia 26 czerwca 2016 roku w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie odbyła się III edycja Międzynarodowej Neurobiologicznej Konferencji Naukowej zatytułowana „Glottodydaktyka i logopedia z perspektywy neurobiologicznej”. Jej organizatorami były Studium Nauki Języka Polskiego oraz Katedra Logopedii i Zaburzeń Rozwoju Uniwersytetu. Wśród referentów znaleźli się m.in. wybitni językoznawcy prof. zw. dr hab. Władysław Miodunka, prof. zw. dr hab. Jagoda Cieszyńska, neurobiolog dr Krystyna Rymarczyk, pracownicy naukowci UP, terapeuci metody krakowskiej, glottodydaktycy, lektorzy języka polskiego jako obcego/drugiego z kraju i zagranicy, m.in. z Niemiec, Francji i Wielkiej Brytanii. Podczas konferencji referaty wygłosili przedstawiciele nie tylko polskich, ale także niemieckich ośrodków akademickich. Swą reprezentację miały Uniwersytety w Jenie, Konstancji, Magdeburgu, Giessen i Getyndze.

Jako pierwszy wystąpił prof. zw. dr hab. Władysław Miodunka z Uniwersytetu Jagiellońskiego, który wygłosił referat *Glottodydaktyka i logopedia*. W referacie zostały sformułowane tezy pokazujące ścisły związek między glottodydaktyką i logopedią, które należą do nurtu lingwistyki humanistycznej. Autor podkreślił, że obie nauki, zajmując się budowaniem systemu językowego, zwracają uwagę na podłoże i konsekwencje neurobiologiczne zaburzeń rozwoju mowy i niskiej kompetencji językowej. W konkluzji została zawarta teza, iż wspólnie wypracowane techniki i metody badawcze wpłyną na rozwiązania edukacyjne i terapeutyczne.

Następnie prof. zw. dr hab. Jagoda Cieszyńska z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie przedstawiła referat pod tytułem *Rola diagnozy funkcji poznawczych dzieci bilingwalnych*. Autorka przedstawiła tezę o konieczności badania niwerbalnych funkcji poznawczych dzieci dwujęzycznych, omówiła zadania testu SON-R i wskazała kierunki interpretacji różnych trudności dzieci w wieku od 2 do 6 lat. W konkluzji wystąpienia pojawiły się informacje dotyczące neurobiologicznego programu wspierania rozwoju poznawczego w sytuacji dwujęzyczności.

Kolejne wystąpienie przygotowane przez wybitną neurobiolog z Instytutu Biologii Doświadczalnej im. M. Nenckiego PAN (Uniwersytet SWPS, Warszawa) dr Krystynę Rymarczyk nosiło tytuł: *Mózgowe mechanizmy komunikacji językowej*.

Autorka sięgnęła po współczesne metody obrazowania mózgu, takie jak np. funkcjonalny rezonans magnetyczny (*functional magnetic resonance imaging*, fMRI), które pozwalają niejako „podglądać” pracę mózgu w trakcie wykonywania określonego zadania. Oparła swoje wystąpienie na wynikach badań, które wskazują, iż procesy językowe są realizowane przez złożoną sieć struktur znacznie wykraczającą poza klasyczne obszary językowe. Autorka wskazała także na znaczenie różnic indywidualnych, takich jak wiek czy płeć dla funkcjonalnej organizacji języka, a także istotną rolę prawej półkuli mózgu dla prawidłowego przebiegu procesów językowych.

Z kolei prof. UP dr hab. Marta Korendo z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie przedstawiła referat pod tytułem: *Rozwój mowy dzieci polskich we Włoszech – podsumowanie badań*, w którym przedstawiła wyniki badań potwierdzające, że pomimo deklarowanych potrzeb budowania dwujęzyczności zrównoważonej – stosowane techniki nie pozwalają dzieciom (zwykle polskich matek) na zbudowanie systemu języka polskiego. Dodatkowym problemem stają się zaburzenia rozwoju, jak alalia, dysleksja, autyzm lub zespół Aspergera, które często pozostają niezdiagnozowane ze względu na dwujęzyczność dzieci. Autorka wskazała na szczególnie ważne rozróżnienie pomiędzy badaniem rozwoju mowy a rozwojem systemu językowego.

Dr Ewa Krauss z Uniwersytetu w Jenie w Niemczech zaprezentowała referat: *„Focus on form” w nauczaniu gramatyki języka polskiego*. Autorka, odnosząc się do hipotezy dotyczącej akwizycji języka w wyniku interakcji z innymi użytkownikami, przywołała inne podejście zaprezentowane przez Michaela Longa nazwane „focus on form”. W swoim wystąpieniu wskazała, w jaki sposób podczas kursów języka polskiego można wykorzystać tego rodzaju podejście oraz najnowsze ustalenia badawcze, dotyczące opisu języka grupy użytkowników języka polskiego w Niemczech, dla których ten język jest językiem odziedziczonym.

Dr Zdzisława Orłowska-Popek z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie wygłosiła referat: *Nauczanie języka w sytuacji zaburzeń komunikacji a nauczanie języka polskiego jako obcego*. Autorka zaprezentowała koncepcję systemowych oddziaływań terapeutycznych z wykorzystaniem programów nauczania języka polskiego jako obcego. Przedstawiła model terapii opartej na programowaniu i nauce czytania, budującej słownictwo i gramatykę, który może być wykorzystywany podczas zajęć prowadzonych z obcokrajowcami na poziomach A1 i A2.

Natomiast mgr Ewa Źródlewska-Banachowicz (Polsko-Niemiecka Inicjatywa Rodzicielska, Wspierania Dwujęzyczności, Frankfurt n. Menem, Niemcy) przedstawiła referat *Dwujęzyczność w praktyce glottodydaktycznej: nauczanie dzieci i młodzieży*, w którym dokonała przeglądu wybranych programów nauczania oraz podręczników przy uwzględnieniu specyfiki nauczania języka polskiego jako języka odziedziczonych, drugiego lub obcego. Przedstawiła dostępne materiały i działalność Stowarzyszenia jako przykładu szkoły społecznej i zwróciła uwagę na rozbieżność między potrzebami zagranicznej kadry nauczycielskiej a dostępnymi narzędziami do ich realizacji.

Podczas konferencji głos zabrała też mgr Małgorzata Gwóźdź (Polska Szkoła Sobotnia Plymouth w Wielkiej Brytanii), by w referacie pod tytułem: *O funkcjonowaniu polskiej szkoły za granicą* przedstawić polską szkołę za granicą jako ośrodek

edukacyjny oraz miejsce o znaczeniu społecznym, integrującym polską społeczność poza granicami kraju. Zapoznała słuchaczy ze strukturą i zadaniami szkoły w aspekcie nauczania języka polskiego oraz kształtowania i podtrzymywania tożsamości narodowej w środowisku multikulturowym.

Dr Marzena Błasiak-Tytuła z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz mgr Agnieszka Ślęzak z Polskiej Szkoły Sobotniej Plymouth w Wielkiej Brytanii zaprezentowały referat: *Nauczanie dzieci dyslektycznych języka polskiego jako drugiego*, w którym odniosły się do trudności dzieci w linearnym porządkowaniu różnych informacji, także językowych zarówno w języku polskim, jak i angielskim. Scharakteryzowały trudności dzieci w zakresie dostrzegania, rozumienia oraz wyrażania relacji w języku polskim oraz poważne problemy z rozumieniem zdarzeń dziejących się w czasie linearnym oraz brak umiejętności przetwarzania informacji sekwencyjnych. W konkluzji Autorki podkreśliły rolę odpowiedniej strategii nauczania języka polskiego jako drugiego dla prawidłowego funkcjonowania dzieci w polskiej szkole.

Kolejne wystąpienie pod tytułem: *Programowanie języka – ćwiczenia doskonalące odmianę rzeczownika* zostało przygotowane na podstawie wieloletniej pracy z dziećmi dwujęzycznymi. Mgr Anita Borghese (Cité Scolaire Internationale, Lyon, Francja) zwróciła uwagę na triadę problemów ucznia: niepoprawną artykulację, ubogi słownik oraz kłopoty w opanowaniu gramatyki. Jednocześnie podkreśliła rolę nauki czytania i techniki programowania języka w powtórzeniu sekwencji rozwoju mowy.

W drugim już podczas tej konferencji swoim wystąpieniem dr Marzena Błasiak-Tytuła z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie zaprezentowała wyniki badań wśród dzieci pięcio- i sześciolletnich. Referat nosił tytuł: *Jak przedszkolaki uczą się języka angielskiego?* Autorka, odpowiadając na decyzję Ministerstwa Edukacji Narodowej, poruszyła temat objęcia, także dzieci młodszych niż te z grupy badawczej, obowiązkiem przygotowania do nauki języka obcego w przedszkolach państwowych.

Następnie dr Agnieszka Jasińska z Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie mówiła na temat *Rozwijania językowych kompetencji komunikacyjnych*. W wystąpieniu zaprezentowała konkluzje z wieloletniej pracy z dorosłymi osobami dwujęzycznymi z programu ERASMUS, a także zaproponowała kilka rozwiązań metodycznych dotyczących prawidłowego kwalifikowania do grupy, tworzenia programu kursu w oparciu o rozwój podsystemów i sprawności, a także oceny osiągnięć.

Z kolei mgr Małgorzata Małolepsza (Uniwersytet Georga-Augusta, Getynga, Niemcy), opierając się na własnym doświadczeniu z osobami dwujęzycznymi zdobytym podczas prowadzenia lektoratu języka polskiego w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu w Getyndze, przedstawiła temat: *Dwujęzyczność w praktyce glotto-dydaktycznej – nauczanie dorosłych*. Sięgnęła także po przykłady wykorzystania programów nauczania i podręczników do nauki JPJO w nauczaniu dorosłych osób polskiego pochodzenia.

Kolejny referat pod tytułem: *„Gramatyka dla praktyka”, czyli nauczanie gramatyki w sposób funkcjonalny* został przygotowany jako prezentacja publikacji przez jej autorki dr Martę Ułańską (Uniwersytet w Giessen, Niemcy), mgr Karolinę

Fastyn (Uniwersytet w Konstancji, Niemcy), mgr Agnieszkę Małyskę i mgr Kamilę Dembińską z Klubu Dialogu w Warszawie.

Ostatni referat: *Neurobiologiczne programowanie języka w sytuacji jego odbudowy* wygłosiła dr Anna Siudak z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zwróciła uwagę na konieczność wykorzystania w terapii najnowszych doniesień z wielu dyscyplin – w tym spokrewnionych ze sobą: logopedii i glottodydaktyki i taką konkluzją naszym kłamrą, odnosząc się do słów prof. Władysława Miodunki, zamknęła konferencję „Glottodydaktyka i logopedia z perspektywy neurobiologicznej”.

Konferencja spotkała się z szerokim zainteresowaniem ze strony zarówno środowiska naukowego, jak i logopedów, psychologów, pedagogów, nauczycieli w Polsce oraz poza jej granicami.

Spis treści

Magdalena Roszczyńska Słowo wstępne	3
REPETYCJE	
Maria Jędrychowska „Co Francuz wymyśli, to Polak polubi”	7
KONTYNUACJE I REWIZJE	
Zofia Budrewicz, Maria Sienko Między istotnością dzieła a konkretyzacją czytelniczą ucznia. Miejsce teorii literatury w szkolnym kształceniu literackim (zarys problemu)	15
Maciej Gorczyński Kanon szkolny i akademicki	37
Aneta Grodecka Poetyka intersemiotyczna a dydaktyka literatury	48
Adam Regiewicz Czy potrzebna jest retoryczna teoria literatury?	62
Artur Żywiółek Światłocienie perswazji. Fragmenty dyskursu <i>ero//teore//tycznego</i>	74
Aleksander Nawarecki Somatyczne, muzyczne i auguryjskie konteksty retoryki	87
Magdalena Patro-Kucab Ludwik Osiński – profesor-esteta. Próba waloryzacji wykładów literatury porównawczej	101
Damian Skawiński <i>Blues o Wielkim Ptaku</i> Kazimierza Świegockiego w perspektywie lektur hermeneutycznych	115
Jolanta Nawrot Bronisław Maj – poeta oniryczny?	128
Krzysztof Witczak Karpowiczów dwóch – o dialogu prozy Ignacego Karpowicza i poezji Tymoteusza Karpowicza	145

Paulina Domagalska	
<i>Zrób mi jakąś krzywdę</i> Jakuba Żulczyka i pytanie o realizm w powieści	157
Alicja Ungeheuer-Gołąb	
Roksana Jędrzejewska-Wróbel w trzech odsłonach. O kreowaniu światów poprzez słowo i obraz	166
Alicja Mazan-Mazurkiewicz	
Igraszki dla dzieci do lat stu, czyli <i>Przygody kota Murmurando</i> Agnieszki Kuciak	182
Mykola Gutsuliak	
Uwagi o formie metrycznej polskich i ukraińskich wierszy Łazarza Baranowicza	192
DEBIUTY	
Magdalena Baran	
Wobec genologii. Gatunek indywidualny Julii Hartwig	203
PARATEKSTY I KOMENTARZE	
Arkadiusz Sylwester Mastalski	
Metr jako symulakrum	220
Grażyna Lewandowicz-Nosal	
<i>Stary Noe</i> Zuzanny Orlińskiej jako przykład współczesnej książki religijnej dla dzieci	240
Adam Kowalczyk	
Odkrywanie Emila Zegadłowicza <i>Emil Zegadłowicz. Daleki i bliski</i> , red. H. Czubała, K. Kłosiński, K. Latawiec, W. Próchnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, ss. 420	249
Arkadiusz Sylwester Mastalski	
Paweł Siwiec, <i>Wiersz arabski. Ewolucja formy</i> , Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, ss. 180	256
Joanna Nazimek	
Sprawozdanie z seminarium „Retoryczność teorii literatury. O figurach interpretacyjnych dyskursy komparatystyczne”, Częstochowa, 10 listopada 2016 roku	262
Zdzisława Orłowska-Popek	
Sprawozdanie z III edycji Międzynarodowej Neurobiologicznej Konferencji Naukowej „Glottodydaktyka i logopedia z perspektywy neurobiologicznej”, Kraków, 26 czerwca 2016 roku	267

Contents

Magdalena Roszczyńska	
Foreword	3
REPETITIONS	
Maria Jędrychowska	
„Co Francuz wymyśli, to Polak polubi”?	7
CONTINUATIONS AND REVISIONS	
Zofia Budrewicz, Maria Sienko	
Between the sense of work and students’ reading concretisation. The significance of theory of literature in school education of literature (the outline of problem)	15
Maciej Gorczyński	
School and academic canon	37
Aneta Grodecka	
Intersemiotic poetics and teaching literature	48
Adam Regiewicz	
Does anyone need the rhetorical theory of literature?	62
Artur Żywiótek	
Chiaroscuro of persuasion. Fragments of the <i>ero//theo//r(e)tical</i> discourse	74
Aleksander Nawarecki	
Somatic, musical and augural contexts of rhetoric	87
Magdalena Patro-Kucab	
Ludwik Osiński – professor-aesthete. An attempt to valorize the comparative literature lectures	101
Damian Skawiński	
Kazimierz Świądecki’s <i>Blues o Wielkim Ptaku</i> from point of view of hermeneutic reading	115
Jolanta Nawrot	
Bronisław Maj – oneiric poet?	128
Krzysztof Witczak	
Two of Them – the dialogue of Ignacy Karpowicz prose and Tymoteusz Karpowicz poetry	145

Paulina Domagalska Zrób mi jakąś krzywdę by Jakub Żulczyk and the question of realism in prose	157
Alicja Ungeheuer-Gołąb Roksana Jędrzejewska-Wróbel in three views. About creating realities through the use of word and picture enters	166
Alicja Mazan-Mazurkiewicz Play games for children under a hundred years, that is the <i>Przygody kota Murmurando</i> Agnieszka Kuciak	182
Mykola Gutsuliak Polish and Ukrainian poems of Lazar Baranovich in metrical aspect	192
DEBUTS	
Magdalena Baran In the context of genology. Julia Hartwig's individual genre	203
PARATEXTS AND COMMENTS	
Arkadiusz Sylwester Mastalski Meter as a simulacrum	220
Grażyna Lewandowicz-Nosal <i>Stary Noe</i> of Zuzanna Orlińska as an example of modern religious care for children	240
Adam Kowalczyk Discovering Emil Zegadłowicz <i>Emil Zegadłowicz. Daleki i bliski</i> , red. H. Czubała, K. Kłosiński, K. Latawiec, W. Próchnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, ss. 420	249
Arkadiusz Sylwester Mastalski Paweł Siwiec, <i>Wiersz arabski. Ewolucja formy</i> , Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, ss. 180	256
Joanna Nazimek Report on the seminar „Rhetorism of the theory of literature. The comparative figures of comparative discourses”, Częstochowa, 10 November 2016	262
Zdzisława Orłowska-Popek Report on the 3rd edition of the International Neurobiological Scientific Conference „Glottodidactics and speech therapy from a neurobiological perspective”, Cracow, 26 June 2016	267

Informacja redakcyjna

Na teksty do rocznika, korespondujące z tematem numeru, oczekujemy zawsze do 15 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. Każdy tekst powinien zawierać tytuł w języku polskim i angielskim, a szkic naukowy dodatkowo: abstrakty w języku polskim i angielskim (do 1000 znaków), słowa kluczowe w obu językach, a także notę o autorze w języku polskim (do 800 znaków). Wskazówki dotyczące formatowania tekstu zamieszczamy na internetowej stronie czasopisma.

Zakresy tematyczne następnych numerów rocznika

„Studia Poetica” VI (2018): Twórczość polskich pisarek, poetek i ilustratorek dla dzieci i młodzieży po 1989 roku

„Studia Poetica” VII (2019): Retoryczność teorii literatury. Teatr teorii

