

286 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2353-4583

Studia Poetica

Retoryczność (w) teorii.
Teatr i Kosmos jako metafory
w dyskursie literaturoznawczym

Pod redakcją
Katarzyny Wądołny-Tatar

7 • 2019

Rada Naukowa

Alicja Baluch, em. prof. dr hab., Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Andrzej Baranow, prof. dr hab., Akademia Edukacji Uniwersytetu Witolda Wielkiego (Vytauto Didžiojo Universiteto Švietimo Akademija), Litwa
Tadeusz Budrewicz, prof. dr hab., Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Borys Bunczuk, prof. dr, Czerniowiecki Uniwersytet Narodowy im. Jurija Fedkowycza (Чернівецький Національний Університет імені Юрія Федьковича), Ukraina
Anna Czabanowska-Wróbel, prof. dr hab., Uniwersytet Jagielloński, Polska
Krzysztof Kłosiński, prof. dr hab., Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
Adam Kulawik, em. prof. dr hab., Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Krystyna Latawiec, dr hab., prof. UP, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Małgorzata Mikołajczak, prof. dr hab., Uniwersytet Zielonogórski, Polska
Danuta Opacka-Walasek, prof. dr hab., Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
Jerzy Smulski, prof. dr hab., Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska
Agata Stankowska-Kozera, prof. dr hab., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Katia Vandenborre, dr, Wolny Uniwersytet Brukselski (Université Libre de Bruxelles), Belgia

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelna

dr hab. Magdalena Roszczyńska, prof. UP, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Zastępca redaktora naczelnej

dr hab. Katarzyna Wądołny-Tatar, prof. UP, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Sekretarz redakcji

dr Jakub Knap, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Członek redakcji

dr hab. Maciej Eder, prof. UP, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska; Instytut Języka Polskiego PAN

Redaktor tematyczny i naukowy tomu

Katarzyna Wądołny-Tatar

Redaktor odpowiedzialny za część rosyjskojęzyczną

Marcin Piątek

Wsparcie techniczne redakcji wersji internetowej

Radosław Lebowski, Mariusz Kwiatkowski

Adres redakcji

Redakcja rocznika „Studia Poetica”, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, p. 551
e-mail: redakcja.studia.poetica@gmail.com
<https://studiapoetica.up.krakow.pl/>

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2019

Zadanie realizowane ze środków MNiSW na podstawie umowy nr WCN 363/WCN/2019/1 z dn. 26.06.2019 r. w ramach programu Wsparcie dla Czasopism Naukowych

ISSN 2353-4583
e-ISSN 2449-7401
DOI 10.24917/23534583.7



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wydawnictwo Naukowe UP
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./faks 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

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)

ISSN 2353-4583

DOI 10.24917/23534583.7.1

WSTĘPNE ROZPOZNAWANIA

Katarzyna Wądolny-Tatar

ORCID 0000-0001-6972-1138

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Teatr i Kosmos (w) teorii (literaturoznawczej)

W pomieszczonych w periodyku artykułach interferują sensy wielkich metafor wyobrażeniowych – TEATRU i KOSMOSU, motywowanych rozmaitymi teoriami, na przemian lokowanych i odnajdywanych w epokach oraz nurtach literackich, w konstrukcji i semantyce utworów literackich. Te fuzję semantyczną uzasadnia źródłosłów ‘teatru’, ‘teorii’, ale też kategorii związanych z aspektami boskości – greckie *thea* wskazuje na związki ze wzrokiem, widzeniem, leksem ten stanowi też nazwę hipotetycznej planety, która według teorii wielkiego zderzenia mogła dać początek Księżycowi. Obszary te – TEATR i KOSMOS – „godzą się” poprzez konstytuujące je cechy widowiskowości czy gwiazdorstwa, generują też inne łączące je znaczenia (takie jak postrzeganie każdej z tych sfer w kategoriach zdynamizowanego uniwersum) i różnicujące (ze względu na cechy specyficzne, np. związane z aktorstwem, ciałami niebieskimi). Dyferencjacja ta nie jest jednak całkowita i dopuszcza międzyobszarowe przemieszczenia znaczeń, nierzadkie są przecież wypowiedzenia: „Gwiazda popularnego niegdyś aktora przygasła” albo „Co roku możemy obserwować na letnim niebie spektakl meteorów (perseidów)”.

Przejawem ludzkiej aktywności językowej jest myślenie i komunikowanie metaforyczne, na przykład poprzez metafory kosmologiczne czy teatrologiczne. Ich użycie definiuje samoświadomość człowieka, synchronicznie i diachronicznie. Hans Blumenberg przekonuje, że metafory mają historię, w zasadzie w podwójnym sensie: w odniesieniu do ewolucji tropów, ale również ze względu na deponowanie w nich historycznych znaczeń. Powiada: „[...] historyczna zmiana metafory uwidacznia metakinetykę samych historycznych horyzontów sensu i sposobów widzenia, w łonie których pojęcia doświadczają swych modyfikacji”¹. Realizm metafor jest więc realizmem retoryczności – czasów, twórców. Metaforyki – kosmologiczna i teatrologiczna, ale też organiczna, geometryczna i inne – wytwarzają określony efekt retoryczności. I właśnie wokół tego pojęcia, sposobów jego (nie)odróżniania od retoryki, wzajemnych implikacji krążą również refleksje autorów publikujących tutaj swoje studia. Trzeci współobecny w nich krąg tematyczny to gatunki

1 H. Blumenberg, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Paradygmaty dla metaforologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2017, s. 14.

i związane z nimi uwikłania literatury: akademicka powieść kryminalna, powieść teatralna, antologia, cykl liryczny, traktat filozoficzny, „prywatne” gatunki Stanisława Barańczaka, a także transmedialność.

Rocznik otwiera szkic Adama Regiewicza, holistycznie obejmujący problematykę numeru pisma, napisany przez współautora pomysłu cyklicznych spotkań teoretyków literatury w różnych ośrodkach akademickich, seminariów zorientowanych na metarefleksję naukową, ale także odnoszący się do organizujących to myślenie koncepcji poznawczo-metaforycznych – teatralności (teatru teorii), kosmologii humanistycznej (kosmosu teorii). Obie te sfery wpisuje Regiewicz w wymiar akademicki, mając na uwadze rytuały i ceremonie towarzyszące życiu uniwersyteckiemu, w szczególności sytuacje wytwarzające relację mistrz – uczeń / uczniowie. Kontakty i zależności osobowe – bezpośrednie i pośrednie, takie jak dedykowane księgi-monografie zbiorowe, prace opisujące badawczy styl uczonych – definiują TEATR albo KOSMOS uniwersytetu. Studium teoriologiczne, przyjmujące cechy filozoficznego eseju, łączy się również ze wspomnieniem osoby profesora Stefana Szmutki, osobowości warunkującej układ koncentryczny, z uczonym(-w)-centrum o dużej sile przyciągania. W wyobrażeniu Adama Regiewicza studenci otrzymują cechy krążących wokół niego ciał niebieskich albo też niekiedy spadających gwiazd...

Wymiar akademickości wpisanej w koncepcję kosmologiczną (według której „[...] ruch, tarcie i ekspansja są wyznacznikami wszechświata i teorii”, Regiewicz, s. 22) uzupełnia w wypowiedzi tego samego autora analiza francuskiego uniwersyteckiego kryminału Laurenta Bineta *Siódma funkcja języka*, którego bohaterami są czołowi przedstawiciele tak zwanej *French Theory* i inne „gwiazdy”, tutaj: rozczarowane strukturalizmem (Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Julia Kristeva, portretowana w „parze” z Phillipe'em Sollerssem). Konstelacja ta jest pochodną – zdaniem częstochowskiego badacza – myślenia odwzorowującego funkcjonowanie wszechświata: wielkie wybuchy, odrywanie się cząstek, zmianę orbity. Nowe teorie i tworzące je osobowości naukowe „[...] sytuują się gdzieś na obrzeżach galaktyki, tworząc rodzaj pyłu, rozproszonego, ale wciąż pozostającego w relacji między sobą” (Regiewicz, s. 21). Nabieraniem i wytracaniem prędkości motywowane są zwroty w literaturoznawstwie, pozwalające rozwijać myśl w innym kierunku. Powodują one wielość naukowych wszechświatów (galaktyk). Wypowiedź autora *Szkieł o pożytkach z retoryczności teorii literatury i o niepokojach z nią związanych* (2018) opatrzona jest wstępnym czy też ostrożnym założeniem „wprowadzenia do konceptu”, wpływającego jednak na naukową wyobraźnię odbiorcy.

Dorota Heck deklaruje w swoim szkicu heterogeniczność wypowiedzi i można rzec, że dotrzymuje słowa, świadczy o tym nie tylko rozbudowana bibliografia (w dużej części myślowa), przekładająca się na rozległą perspektywę naukową, ale także konsekwentna próba stworzenia przeciwwagi dla dominujących w ostatnich dziesięcioleciach stanowisk badawczych i sposobów uprawiania nauki. Jest przejawem nonkonformizmu wobec intelektualnych mód, bezrefleksyjnego hołdowania praktykom postmodernistycznym wraz z ich poznawczymi ograniczeniami, wysokiej personalizacji nauki prowadzącej do specyficznego pojętego „gwiazdorstwa”, niwelującego polilogiczność dyscyplin wiedzy. Proponuje, by: „Zamiast prostych

dychotomii: postępu i wsteczności, wzorca i antywzorca, świata i zaścianka, [...] szukać komplikacji” (Heck, s. 31). Odnosząc się także do polskich uwarunkowań, dostrzega zideologizowanie studiów kulturowych, obecny w nich dyskurs interwencyjny. Stanowisko wrocławskiej badaczki wynika z potrzeby stworzenia „antologii ukierunkowanej na metodologię literaturoznawstwa” (Heck, s. 29) jako strategii pluralizmu akademickiego², nierezygnującego też z orientacji konserwatywnej. Autorka *Votum separatum...* podziela pogląd Antoine’a Compagnona, że „odrodzenie sztuki czytania przez rehabilitację zdrowego rozsądku w nauce o literaturze przyczyni się do podniesienia poziomu debaty społecznej, utrudni manipulację, przywróci sens edukacji humanistycznej” (Heck, s. 32). Zaangażowana wypowiedź Doroty Heck, która upomina się też o miejsce w literaturoznawstwie dla tradycyjnych metod, stanowi swoiste zaproszenie do polemiki.

Pytaniem o istotę humanizmu i możliwości współistnienia konserwatywnego „myślenia o retoryce”³ ze zjawiskiem retoryczności, jako efektem postmodernistycznego oddziaływania na sztukę słowa, literaturę i jej teorię, kończy swoje porównawcze studium Mirosław Ryszkiewicz. Analizie podlegają w nim strategie zretoryzowania wypowiedzi w sporze o retorykę / retoryczność właśnie, jaki wiedli ze sobą na łamach „Tekstów Drugich” z początkiem XXI wieku Jakub Z. Lichański i młody podówczas badacz Michał Rusinek (przewrotnie używający kategorii wieku jako argumentu w tym sporze, kreując się na „naukowego czeladnika”, jak pisze Ryszkiewicz). Znamienny jest tytuł wcześniejszego artykułu Lichańskiego *Retoryka przeciw postmodernizmowi* i zdradzającego „myślenie o retoryce” nagłówek tekstu Rusinka, który(m) sprowokował warszawskiego uczonego do wystąpienia na łamach „Tekstów Drugich” – *Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce*. W opisie polemiki Mirosław Ryszkiewicz, za Heinrichem Lausbergiem, odnosi się niemal kolejno do: osób, treści, przyczyny, czasu, miejsca, sposobu i materii, wskazując na elementy kompozycji, siłę elokucji, podobieństwa – a zwłaszcza różnice – w operowaniu funkcją perswazyjną wypowiedzi, wykorzystanie w refutacji potencjału analogii, zakończenia wypowiedzi, argumenty intelektualne, emocjonalne, estetyczne. Zauważa częstsze użycie ironii w wypowiedziach Rusinka, inne rozłożenie akcentów (*docere, movere, delectare*) w tekstach polemistów, będących prymarnymi i wzajemnymi ich odbiorcami, toczącymi spór dostrzegany przez odbiorców sekundarnych. Sygnalnie przywołana zostaje w artykule wymiana sądów na łamach „Pamiętnika Literackiego” w 1964 roku pomiędzy Romanem Ingardenem

2 Warto przypomnieć, że na kwestie związane z formą antologii w uprawianiu nauki zwróciła uwagę Danuta Ulicka. Uczona pisała m.in. o (de)kanonizacji, jaka dokonuje się za sprawą antologijnego układu, o mechanizmach inkluzji i ekskluzji, o związanym z całościowością i fragmentaryzacją podwójnym statusie antologii. Badaczka konkludowała: „[...] antologia to starożytnej proveniencji prototyp nowych gatunkowych form naukowych, takich np. jak baza danych. To gatunek znamienny dla przemian kultury naukowej w warunkach przyspieszonej i systemowo narzuconej demokratyzacji nauk”, D. Ulicka, *Przemoc czytane. O gatunku antologii*, w: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – język – kultura*, red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, Warszawa 2015, s. 444. Podkreślenie jak w oryginale.

3 Odwołuję się do tytułu „odpowiedzi” na tekst M. Rusinka autorstwa J.Z. Lichańskiego (tenże, *Myślenie o retoryce*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 277–294).

a Henrykiem Markiewiczem. O kształtowaniu się poglądów estetyczno-literackich Romana Ingardena traktuje jednak następny szkic.

Znawczyni prac polskiego wybitnego estetyka-fenomenologa mierzy się tym razem z (nie)obecnością wpływu myśli Johanna Immanuela Volkelta na koncepcje Romana Ingardena. W rozważaniach tego ostatniego rezonują również idee psychologiczne Theodora Lippsa czy Georga Eliasa Müllera, teoria percepcji z kręgu Gestalt. Beata Garlej wykazuje nie tylko ewoluowanie koncepcji wyglądków w Ingardenowskiej fenomenologii, ale także istotną jej zależność od spostrzeżeń Volkelta na temat zmysłowości literatury czy specyfiki słowa poetyckiego. Metafora komety w opisie naukowych lektur Ingardena okazuje się przydatna o tyle, o ile wskaże się też na cykliczność zjawiska (oddziaływania) i – jak powiada badaczka – „eliptyczność myśli”. Skądinąd ciekawa i poznawczo nośna mogłaby się okazać obserwacja rezonowania myśli polskiego teoretyka literatury w nowoczesnych badaniach nad poetyką intersubiektywności Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik. W pewnym sensie odwołania do narracyjnych modeli z tego zakresu czyni Beata Garlej w przypisach do swojego studium, odnosząc się do najnowszej literatury hiszpańskiej (Elia Barceló) czy francuskiej (Éric-Emmanuel Schmitt).

Artykuł Jeleny Kozminy zapoznaje ze specyfiką geografii teorii i uwypukla rangę mniejszych ośrodków naukowych w kształtowaniu myśli teoretycznoliterackiej. To w Kemerowie, położonym w azjatyckiej części Rosji – narodziła się szkoła poetyki teoretycznej. Badania, którym przyświecała teoria Michaiła Bachtina, skutkowały osiągnięciami w zakresie analizy estetycznej dzieła literackiego jako całości artystycznej⁴, prowadzonej przez Natana Tamarczenkę⁵, Walerija Tiupę⁶, Siergieja Ławlińskiego, Michaiła Darwina. Przeniesienie się trzech pierwszych uczonych do Moskwy, oddalonej od Kemerowa o ponad trzy i pół tysiąca kilometrów, spowodowało, że „siedzibą” szkoły stał się od lat dziewięćdziesiątych XX wieku Rosyjski Państwowy Uniwersytet Humanistyczny.

Pismom polskim filozofów-heglistów (Augusta Cieszkowskiego, Józefa Kremera, Karola Libelta) przygląda się Martyna Ujma. Śledzi dyskurs wzniosłości, oparty na konkretnych figurach i tropach (metaforyka agrarna czy luministyczna), wyborze motywów, repertuarze zjawisk i przedmiotów użytych w narracjach, gatunkach wypowiedzi, przywołaniach prac innych filozofów, poetyce afektywnej. Koncepcje historiozoficzne wspomnianych myślicieli, przekonanie, że przeszłość kształtuje tożsamość jednostki i zbiorowości (narodu), stają się czytelne w kontekście romantycznej wizji świata, roli historii i kultury. Retoryczność nie jest jednak w pracach uczonych pozbawiona niewyraźności, stanowiącej nawet mocno akcentowany aspekt tej pierwszej.

Rozległe studium – objętościowo i merytorycznie – Grzegorza Iglińskiego dotyczy zagadnienia cyklu lirycznego na przykładzie *Sonetów krymskich* Mickiewicza,

4 Rosyjskiej (także pobachtinowskiej) teorii literatury poświęcony jest numer czasopiśmi „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2015, nr 2 (31).

5 Zob.: szkic autorstwa E. Kozminy, *Osobowość i tradycja. O Natanie Tamarczence*, „Literaria Copernicana” 2018, nr 4 (28), s. 175–181.

6 Zob.: W. Tiupa, *Wykłady z nieklasycznej narratologii*, „Xenia Toruniensia XV”, red. A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2018.

Vade-mecum Norwida i *Kwiatów zła* Baudelaire'a. Olsztyński badacz przywołuje rozmaite sposoby odczytywania poetyki cyklu, zwracając uwagę na jego architektonikę. Czytelność analiz, ujętych diachronicznie, i walory poznawcze tego wywodu podkreślają tabelaryczne zestawienia autora, poczynione na podstawie ustaleń Juliusza Kleinera, Czesława Zgorzelskiego, Rolfa Fiegutha – w odniesieniu do *Sonetów krymskich*, Juliusza Wiktora Gomulickiego w przypadku kompozycji *Kwiatów zła* i *Vade-mecum*. Autor monografii na temat twórczości Jana Kasprowicza korzysta tutaj również z nowszych ustaleń (m.in. Jacek Lyszczyzna, Halina Krukowska – kolejno wypowiadający się w swoich pracach o cykliczności sonetów Mickiewicza, a pierwszy badacz także o cyklu Norwida), umiejętnie łącząc wieloperspektywiczność opisu omawianych cykli. Grzegorz Igliński oferuje bliskie czytanie tekstów, posługując się ich fragmentami, wyliczając zasady konstrukcji w zakresie ciągłości i linearności, integralności tematycznej, figur i idei (np. aspekt drogi, metafory: gwiazdy, oka w *Vade-mecum*), ramy kompozycyjnej, tożsamości „ja” lirycznego, proponując ukierunkowaną lekturę przedmiotowej i podmiotowej opisowości. Na fali częstych w ostatnim dziesięcioleciu rewizji polskiego romantyzmu studium Iglińskiego proponuje szczególnie powrót do głębokiej lektury utworów i namysłu nad ich sfunkcjonalizowanym ukształtowaniem.

Relacje natury i kultury w kategoriach przypadku i ładu, a także gry w twórczości, a właściwie w filozofii i teorii twórczości, Stanisława Lema opisuje Artur Żywiołek. Poszukuje on (nie)zgodności i (nie)zależności biogenezy i kulturogenezy, włączając w refleksję naukową wątki biograficzne pisarza. Uznaje, że teoria (Lemowych) gier przejawia się na przykład w losowości ludzkiej egzystencji czy w widowiskowości świata. Metodologicznym zapleczem rozważań Artura Żywiołka staje się pisarstwo Hansa-Georga Gadamera i jego poglądy na sztukę jako grę, ale także teorię jako grę, które Lem niejako podzielał. W tle pozostaje dodatkowo polemika autora *Filozofii przypadku* z Tzvetanem Todorovem.

„Kuglowanie teorią” należy uznać za rodzaj metagry, skrupulatnie opisanej przez Marię Tarnogóorską. Stosując typologię Zbigniewa Raszewskiego, badaczka lokuje ludyczno-nonsensowną twórczość poetycką i translatorską Stanisława Barańczaka w grupie „widowisk” o charakterze popisowym. „Inscenizowanie” dialogu z publicznością literacką jest częścią sztuki (czy) z udziałem wiedzy teoretycznoliterackiej, świadomości metajęzykowej, pozwalających niekiedy utrzymać pozory semantyczno-strukturalnej, humorystycznie potraktowanej, głębi. „Prywatna teoria gatunku”, która jest częścią zbioru *Pegaz zdębiał*, nie tylko jako szczególnej „odpowiedzi” na Tuwimowego *Pegaza dęba*, dowodzi umiejętności wszechstronnego praktykowania teorii przez autora. W narracji wrocławskiej literaturoznawczyni wyczuwalne jest uznanie dla „prestidigitatorstwa” Barańczaka. Mamy zatem do czynienia z podwójnym czy piętrowym wykorzystaniem – niedeklarowanych tu wprawdzie – zasad dekonstrukcjonizmu – inwencji, afirmacji, innowacyjności przypisanych przez autorkę Barańczakowi, lecz także dających się przypisać tekstowi Marii Tarnogóorskiej – która, można rzec, dodatkowo realizując „przykazanie” tej teorii, odczytała utwory Barańczaka tak, żeby czytelnik jej tekstu odczuł jej podziw dla tej twórczości, ale również mógł z uznaniem pomyśleć o wnikliwości analitycznej i oryginalności interpretacyjnej czytanej sztuki.

Przedstawione niżej teksty zostały usytuowane w przestrzeni rocznika inaczej, niż wskazywałyoby ich dalsze omówienie. Wynika to przede wszystkim z ich przyporządkowania do poszczególnych działów czasopisma: *Koncepcje i rewizje, Juwenilia naukowe, Repetycje*. W tym ostatnim przypominane są prace badawcze pracowników Instytutu Filologii Polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, korespondujące z problematyką numeru. Na zmieniony porządek prezentacyjny wpływa także tematyczne pokrewieństwo prac w naukowych częściach periodyku. Tworzą one dwa moduły tematyczne, skupiając się wokół zagadnień powieści kryminalnej i przedstawianego przez nie „teatru zbrodni”, kolejne zaś dotyczą (re)definicji kategorii teatralności, performatywności, transmedialności.

Uprawianie literatury zawsze łączy się z poziomem jej świadomości. Twórca staje się jednocześnie mniej lub bardziej wprawnym teoretykiem literatury, niezrządkiem o ewoluujących poglądach. Niekoniecznie też ta „twórcza” teoria literatury stanowi „uboczny” produkt pisarstwa, bywa jego istotą i rdzeniem. Sytuację, gdy literatura jest nośnikiem teorii, przedstawia Anna Skubaczewska-Pniewska na przykładzie akademickiej powieści kryminalnej Normana N. Hollanda. Amerykański uczony i pisarz, autor teorii rezonansu czytelniczego, literacko „wykłada” swoją teorię w utworze, który nie został przełożony na język polski – *Death in a Delphi Seminar. A Postmodern Mystery*. Jedna z seminarzystek, można rzec: uosabiająca dekonstrukcję – jako zwolenniczka tej metody – uśmierca się sama, popełniając samobójstwo, broniąc uprzednio autorskości swej pracy, przeczy niejako zasadom dekonstrukcyjnego czytania, kontaktu z tekstem, próbuje bowiem „nie zniknąć” jako autorka. Powieściowa narracja stwarza okazję do polilologicznego rozłożenia i zarazem wyłożenia teorii w dowcipnej konfrontacji z dekonstrukcjonizmem. Za sprawą profesji bohaterów następuje fuzja wątków teoretycznoliterackich, teatralnych i kryminalnych. Toruńska badaczka przedstawia je również w ich genologiczno-intertekstualnym, ale także autorsko-biograficznym skomplikowaniu.

Artykuł młodej adeptki polonistyki na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie stanowi próbę opisu trylogii kryminalnej Zygmunta Miłoszewskiego (*Uwikłanie, Ziarno prawdy, Gniew*) ze względu na tradycyjne i nowoczesne, obligatoryjne i fakultatywne cechy powieści kryminalnej. W opisie tym Justyna Przerwa wykorzystwała elementy analizy strukturalnej, zarysowała też możliwości badań nad kryminałem jako narracją o społeczeństwie w kontekście codzienności, związków z miejscem, sferą intertekstualnych i intermedialnych odniesień.

Wokół pojęć związanych z teatralnością i teatralizacją, odnoszonych do literatury i życia społecznego, zbudowana jest naukowa narracja trzech tekstów pomieszczonych w różnych działach periodyku. Teatralizacja świata przedstawionego może stanowić cechę gatunkowego inwariantu powieści teatralnej jako odmiany powieści środowiskowej. Na teatralności ufundowany jest wówczas model rzeczywistości literackiej, tak jak w prozie Jana Wiktora (*Zwariowane miasto*), Jerzego Ronarda Bujańskiego (*Wteatrwestąpienie*), Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (*Biała noc miłości*). Anna Sobiecka stosuje do tych utworów teorię Mikołaja Jewreinowa, który definiuje ludzkie życie w terminach świata teatru. Presja teatralizacji przekłada się na (nie)możność wyrażenia prawdy życiowej, również w odniesieniu do procesów budowania roli i wielokrotnego jej odtwarzania, wpływa na eskapizm

postaci, interioryzujących czy eskterioryzujących ów świat-teatr, ale także teatr-świat. Eksponowana jest w ten sposób metateatralna funkcja powieści.

Ewa Łubieniewska w studium, które przypominamy w *Repetycjach*, wskazuje na niezbywalność teatralności w działaniach teatru i jednocześnie – na potrzebę redefinicji pojęcia wobec nowoczesnych praktyk dominujących w teatrze doby performatywnej. Erudycyjny szkic znawczyni teatru i dramatu pokazuje szanse i ograniczenia wynikające z performatywnych praktyk, do których należą: „[...] demonstracyjne odsłanianie miejsca gry z całą jego maszyną, zastępowanie scenicznych środków wyrazu filmem, efektami komputerowymi, estetyką internetu, epatowanie prywatnością wykonawców, dekonstrukcja materii literackiej, często zastępowanej wyzywającym językiem ulicy” (Łubieniewska, s. 226). Granice teatralności każą stawiać pytania o bezgraniczność performatywności jako kulturowego zjawiska, ale też sposobu myślenia o sztuce i działaniach społecznych, dalej o – autotematyzm teatru, eksponowanie jawności gry, podwójną tożsamość osoby – aktora i postaci, nowy typ wrażliwości, zmianę kodu, inne relacje między sferą „na niby” a „naprawdę”. Odwołując się do sądów Jerzego Limona, autorka przypomina, że modyfikacje funkcji znaków teatralnych oraz deziluzja – tworzą nową iluzję. Wybiórcze czytanie spuścizny Artauda czy Witkacego powoduje, że zostają oni uznani za teoretyków performansu. Podobny efekt przynosi czytanie „wspak” Goffmana. Analiza przedstawień teatralnych, realizowanych na scenach Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem i Narodowego Starego Teatru w Krakowie, którym badaczka nie odmawia też kreatywności, prowadzi do uchwycenia przewagi medialno-tabloidowych znaków, zwłaszcza dotyczących postaci, nad innymi, a także wiąże się tutaj z próbą uogólnienia cech medialnego fantomu świata funkcjonującego w tych spektaklach.

W koncepcjach performansu tego rodzaju „realność [realność sztuki – K.W.T.] nie ma prawa bytu; jej najdobitniejszym przejawem ma być ciało aktora, a raczej ciało performerera, «samo w sobie», często nagie, na wiele sposobów eksponujące swoją obecność. A zarazem swoją wyższość wobec przypisywanego teatrowi «udawania» – pisze Ewa Łubieniewska (s. 230).

Za oceną autorki monografii *Czysta forma i bebecchy* stoi diachroniczna, naukowa obserwacja przemian idei i technik teatralnych. Wobec zmian teatralnej estetyki zadaje ona pytanie: „Jaką postawę może zająć teatr wobec performatywnych roszczeń współczesności?” (Łubieniewska, s. 231).

Na drugim biegunie myślenia o teatrze, jako strukturze społecznej, zdaje się sytuować tekst młodej badaczki Sinitty Kazek. Doktorantka, której głos mogłoby z kolei wesprzeć znakomite studium Anny Krajewskiej na temat humanistyki performatywnej⁷, przyjmuje obecność nowych mediów w realizacjach teatralnych w aspekcie dokonany za stan faktyczny, który podlega opisowi bez refleksji krytycznej, na jaką być może jeszcze za wcześniej – jeśli wziąć pod uwagę zjawiska w trakcie trwania, a także naukowy rozwój piszącej. Na przykładzie spektaklu bliskiego literackiemu pierwowzorowi, którym jest *Kosmos* według prozy Witolda

7 Zob.: A. Krajewska, *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29, s. 31–85. Znawczyni zabiera głos w sprawie literatury jako sztuki performatywnej, kluczowy pozostaje dla niej również stosunek sceny do literatury i literatury do sceny.

Gombrowicza w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, autorka pokazuje specyfikę transmedialności, nośnej obecnie kategorii obejmującej skomplikowanie zmediatyzowanej przestrzeni teatralnej⁸, zdając sobie sprawę, że widz ma wówczas do czynienia ze znakami znaków. Efekt ten – zdaniem Sinitty Kazek – również koresponduje z Gombrowiczowską wizją świata.

„Teatr płci” – choć to również maska metafory – i sposoby jego wyrażania interesują Katarzynę Trzeciak. W idei kampu, a nade wszystko w teorii *queer* – odnajduje ona przejawy świadomej polityki stosowania metaforyki teatralnej. Na przykład odróżnienie przez Judith Butler pojęcia performatywności od performansu było gestem zaprzeczenia teatralności i miało sugerować, że podmiot w performansie jest świadomie i intencjonalnie nieteatralny. Z kolei „odpolitycznienie” i „uludycznienie” kampu, jako przejaw dystansowania się, pobłażania, łączyło się z gestem unieważnienia. „Korekty do performatywności” czyni krakowska badaczka z imponującym rozmachem, podążając za Eve Kosofsky Sedgwick. Porusza się kulturowym tropem „wstydu”. Konstatuje:

Jeśli więc „teatr” i „teoria” wiążą się z widzeniem, to Sedgwick proponuje taką teorię, która zrywa ze wzrokową dyscypliną, autorytetem na rzecz deklaratywnej przynajmniej relacji, w której zarówno „ja” piszące, jak i czytające traktowane jest jako splot wielu afektów, tożsamościowych polityk, języków i instytucji. Uprzywilejowanie jakiejś prawdy ekspresji wobec pustych form rytuału nie ma więc sensu, a teatralność, zdaniem Sedgwick, tę bezsensowność opozycji wydobywa i podkreśla (Trzeciak, s. 176).

W części recenzyjno-sprawozdawczej rocznika zamieściliśmy teksty, których dominanty semantyczne stanowią: projekt poetyki „totalnej” Northropa Frye’a; dramatyczna teoria egzystencji w narracjach tak zwanego drugiego pokolenia, dziedziącego doświadczenia wojenne (wywiad z Anną Janko); relacje z naukowych spotkań teoretyków literatury, neurologopedów.

Oryginalność koncepcji teoretycznoliterackiej Northropa Frye’a (*Anatomy of Criticism*, 1957) polegała na symplifikującej adaptacji idei zawartych w *Poetyce* Arystotelesa do anglosaskiej nauki o literaturze. Polskiemu czytelnikowi znana była ona fragmentarycznie, w częściach odnoszących się do mitu i archetypu jako podwalin literatury. Najważniejsze dzieło kanadyjskiego uczonego przetłumaczone na język polski dopiero w 2012 roku nie wzbudza już (jeszcze?) zainteresowania literaturoznawców. Omawiana przez Magdalenę Roszczynialską książka Kamili Żukowskiej pod tytułem *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye’a* (2018) stanowi – niestety nie do końca udaną – próbę usytuowania „anatomii krytyki” na mapie literaturoznawczych metodologii oraz w obrębie antropologii filozoficznej.

Możliwości zastosowania badań Northropa Frye’a w opisie specyfiki literatury dla dzieci i młodzieży dostrzega Alicja Baluch, od lat eksplorując Frye’owską antropologię. Jeden z ostatnio opublikowanych artykułów znawczyni pisarstwa dla małych i młodych dotyczy utworu wydanego w ramach łódzkiej serii *Wojny dorosłych* –

⁸ Zob.: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017.

historie dzieci, będącej przykładem narracyjnej praktyki postpamięciowej⁹, której adresatem jest najmłodsze pokolenie. Alicja Baluch korzysta z formuły literackich przemieszczeń mitu¹⁰. Można przyjąć, że idea przemieszczenia dotyczy też takich powtarzalnych, „prastarych” doświadczeń jak wojna. W dramacie wojny zawsze biorą udział dzieci, które przecież nie powinny być dopuszczane do żadnych granic egzystencjalnych – jak wiele razy w swoich książkach i wypowiedziach medialnych mówiła Anna Janko. Dziecięcy udział w wojnie w jej wypadku to wpływ biografii matki (Teresy Ferenc), jako dziecko patrzącej na śmierć rodziców i pacyfikację rodzinnej wsi, ale także własne przeżycia należącej do tak zwanego drugiego pokolenia pisarki. Wokół napisanej przez nią kilka lat temu *Małej zagłady* (2015) – o opalizującym wieloznaczności, ale też specyficzną ironią tytule – toczy się rozmowa, którą przeprowadziła studentka Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie Nicole Rut. Nagłówek tego wywiadu przywołuje układ semantyczno-kompozycyjny innego tytułu – monografii *Wojna. Doświadczenie i zapis*. Interpunkcja i parataksa jako cechy stylistyczne kształtują też znaczenie całego sformułowania. Totalność i zarazem nieopisywalność wojny dobitnie podkreśla kropka. Związane z dramatem cywilizacyjnym doświadczenie, zawsze poprzedzające zapis, jest również trudno „zapisywalne”. Paradoksalnie spójnik jest tutaj nie tylko sygnałem łączności, ale też tworzy „szczelinę” znaczeniową, wskazuje na pewien rozdźwięk i granice wysławialności. Powstaje pytanie o sposoby zretoryzowania Zagłady w jej wielkim i małym wymiarze.

Katedra Logopedii i Zaburzeń Rozwoju w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego na przełomie listopada i grudnia 2018 roku była współorganizatorem XXI Kongresu Polskiego Towarzystwa Neuropsychologicznego. Naukowy zespół wspomnianej katedry wypracował autorskie metody badań, diagnostyki i terapii logopedycznej, należą do nich: nauczanie języka Metodą Krakowską®, technika Manualnego Torowania Głosek®. Szczegółową relację z interdyscyplinarnych obrad zdają znanicznie neurologopedii: Zdzisława Orłowska-Popek i Halina Pawłowska-Jaroń. Wielodziedzinowe i wysokospecjalistyczne badania dotyczą podstawy rozwoju mowy i języka dzieci, ale także osób starszych (w aspekcie wieku, zaburzeń, schorzeń), wyzwani neuronauk XXI wieku (także psychologicznych, medycznych). Dają one pozaliteraturoznawczą odpowiedź na pytanie o umysłowo-językowe konstruowanie i używanie słownika przez jednostkę, włącznie z syntagmatyką oraz możliwościami rozpoznawania i tworzenia połączeń wyrazowych o walorach metaforycznych, z predylekcjami stylistycznymi.

W sprawozdaniu z konferencji naukowej, zorganizowanej jesienią 2018 roku na toruńskim Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w ramach cyklu *Retoryczność teorii*, a tym razem poświęconej zagadnieniom kosmologicznym w obrębie humanistyki, Szymon Brucki uchwycił najważniejsze kierunki prezentowanej w trakcie obrad myśli naukowej. W ich ramach ważny moduł stanowiły *Konstelacje Łotmana*, z udziałem Bogusława Żyłki. Sprawozdawca nadmienia w swojej relacji, że następne

9 Zagadnienia te omawia M. Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016.

10 Zob.: A. Baluch, „Bezsensowność Jutki” Doroty Combrzyńskiej-Nogali jako literacka forma przemieszczenia mitu o Demeter i Korze, w: *Żywioty w literaturze dziecięcej. Ziemia*, red. A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa, Kraków 2019, s. 235–242.

spotkanie teoretyków literatury i kultury zaplanowano na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Dopowiedzmy, iż w trakcie grudniowego spotkania *Retoryczność teorii (IV)* w 2019 roku tematem przewodnim będzie retoryka interdyscyplinarności i transdyscyplinowości.

Czas dynamicznych przemian, związanych z wieloma zwrotami teorii literatury i kultury w XXI wieku, podyktowanymi czynnikami społeczno-politycznymi (zmieniająca się obecność Polski w strukturach europejskich i światowych, antropologizacja literatury), technologicznymi (m.in. nowe media i tempo rozwoju środków komunikacji), wymusza inny odbiór sytuacji i zjawisk, projektuje nowego typu wrażliwość, inne uczestnictwo w rzeczywistości. Procesy te wymagają również nowego opisu. Jego próbą jest poszukiwanie uniwersalnej zasady świata lub przynajmniej wskazanie jego niektórych reguł, ponad partykularnymi interesami i obszarami. Artur Żywiołek pisze w swoim artykule:

[...] w okresach kulturowych przesileni złożona siatka pojęć i znaków symbolicznych ulega rozpadowi lub przekształca się w inną „strukturę” znaczeniową, taką, która gwarantuje bardziej adekwatny wobec zmieniających się warunków – społecznych, biologicznych, religijnych, estetycznych – obraz, teoretyczny model, dokładniejszą reprezentację czy, powtarzając za Thomasem Kuhnem, „paradygmat” (Żywiołek, s. 125).

Retoryczność teorii (w ogóle) – między innymi w jej formule teatrologicznej czy kosmologicznej – byłaby więc próbą eksplikacji tych zjawisk. Nie chodzi przy tym o wykazanie pantropizmu czy o deskrypcje metaforologii dla nich samych, ale o naukowe reagowanie na zmieniające się warunki.

Wśród kierunków przesunięć znaczeniowo-terminologicznych jest „oddelegowanie” retoryczności do zadań specjalnych¹¹ oraz „praca” retoryki w rejonach pozasłownego przekazu¹², nie mówiąc już o interdyscyplinarności czy obecnie – transdyscyplinowości¹³. Również podmiotowość, performatywność, teatralność, retoryczność, liryczność, epickość, dramatyczność stają się ujęciami dominującymi, wymagającymi określenia badawczych stanowisk wobec nich. Te trzy ostatnie, tracąc łączność z definicjami rodzajów literackich, stają się wskazówkami typologicznymi¹⁴, wszystkie zaś generują pewien stan nie-poetyki¹⁵.

11 Zob.: M. Klimowicz, *Retoryczność polskiego dyskursu postkolonialnego*, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trzeźniowski, Lublin 2010, s. 63–70.

12 Zob. teksty, głównie dotyczące dzieł kultury rosyjskiej, pomieszczone w pracy zbiorowej *Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne*, red. A. Majmieskułow, Bydgoszcz 2016.

13 Te i inne kwestie rozważa w swojej pracy A. Łebkowska, *Autorefleksyjność współczesnych nauk humanistycznych i co powinno z tego wynikać*, w: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czapliski, R. Nycz i in., Warszawa 2017, s. 294–303.

14 Jako takie przedstawia je w podręczniku akademickim D. Korwin-Piotrowska, mówiąc o sytuacji współczesnej genologii (taż, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 78–80).

15 Zob.: M. Zaleski, *Nie-poetyka, czyli w stronę paratropiczności*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30 (50), s. 19–27.

Danuta Ulicka, posiłkując się koncepcją emergencji, zadowoloną w naukach przyrodniczych i zdefiniowaną między innymi przez Joachima Metallmanna, proponuje, by:

[...] uznać polską teorię za układ emergencyjny. Emergencja wiąże się z ideami nieprzewidywalności i nowości: tworzenia nowych zjawisk, nieredukowalnych do elementów składowych, powstających w reakcji na zmiany otoczenia, ale z zachowaniem ciągłości zachodzących procesów. O emergentnej naturze teoretycznego literaturoznawstwa polskiego, o ciągłości zachodzącego w niej procesu zerwań i nawiązań świadczy także dominujące w nim pragmatyczne profilowanie tematów i kontrtematów¹⁶.

Retoryczność funkcjonuje więc w polu emergencji, niekoniecznie jednak jako kontrtemat retoryki.

Bibliografia

- Baluch Alicja, „*Bezsensowność Jutki*” Doroty Combrzyńskiej-Nogali jako literacka forma przemieszczenia mitu o Demeter i Korze, w: *Żywioty w literaturze dziecięcej. Ziemia*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Krystyna Zabawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 235–242.
- Blumenberg Hans, *Paradygmaty dla metaforologii*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2017.
- Klimowicz Marcin, *Retoryczność polskiego dyskursu postkolonialnego*, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. Krzysztof Stępnik, Dariusz Trzeźniowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 63–70.
- Korwin Piotrowska Dorota, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Kozmina Jelena, *Osobowość i tradycja. O Natanie Tamarce*, „*Litteraria Copernicana*” 2018, nr 4 (28), s. 175–181.
- Krajewska Anna, *Humanistyka performatywna*, „*Przestrzenie Teorii*” 2018, nr 29, s. 31–85.
- Lichański Jakub Z., *Myślenie o retoryce*, „*Teksty Drugie*” 2002, nr 1–2, s. 277–294.
- Łebkowska Anna, *Autorefleksyjność współczesnych nauk humanistycznych i co powinno z tego wynikać*, w: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czaplinski i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017, s. 294–303.
- Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*, red. Adam Dziadek, Krzysztof Kłosiński, Filip Mazurkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne*, red. Anna Majmieskułow, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016.

16 D. Ulicka, *Rzut oka na nowoczesne teoretyczne literaturoznawstwo polskie*, w: *(W) sieci modernizmu. Historia literatury – poetyka – krytyka. Prace ofiarowane Włodzimierzowi Boleckiemu*, red. A. Kluba, M. Rembowska-Płuciennik, Warszawa 2017, s. 164–165. Natomiast pisząca te słowa opracowała emergencyjną teorię gatunku literackiego na przykładzie kołysanki, zob.: K. Wądołny-Tatar, *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków 2014.

- Tiupa Walerij, *Wykłady z nieklasycznej narratologii*, red. Anna Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2018 (Xenia Toruniensia, t. 15).
- Ulicka Danuta, *Przemoc czytanek. O gatunku antologii*, w: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – Język – Kultura*, red. Włodzimierz Bolecki, Wojciech Soliński, Maciej Gorczyński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 435–444.
- Ulicka Danuta, *Rzut oka na nowoczesne teoretyczne literaturoznawstwo polskie*, w: *(W) sieci modernizmu. Historia literatury – poetyka – krytyka. Prace ofiarowane Włodzimierzowi Boleckiemu*, red. Agnieszka Kluba, Magdalena Rembowska-Płuciennik, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017, s. 141–165.
- Wądolny-Tatar Katarzyna, *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2014.
- Wójcik-Dudek Małgorzata, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Zaleski Marek, *Nie-poetyka, czyli w stronę paratropiczności*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30 (50), s. 19–27.

Streszczenie

Tekst wstępny omawia zawartość rocznika oraz wskazuje na podjęte, w szkicach i studiach w nim zawartych, kierunki analiz i interpretacji. W artykułach konwenują sensy wielkich metafor wyobrażeniowych TEATRU i KOSMOSU jako pewnych uniwersów. Rozwijając myśl Hansa Blumenberga można powiedzieć, że realizmem metafor (w tym metaforyki teatrologicznej i kosmologicznej) jest realizm retoryczności – czasów, nurtów artystycznych, twórców. (Re)definicje pojęć: retoryka, retoryczność – stanowią drugi krąg tematyczny poruszany w tekstach, obok takich kategorii jak performatywność czy transmedialność. Zjawiska te nie funkcjonują poza gatunkami wypowiedzi literackiej, naukowej i paranaukowej, dlatego trzeci krąg rozważań w artykułach dotyczy refleksji genologicznej (szczególnie w odniesieniu do: akademickiej powieści kryminalnej, powieści teatralnej, cyklu lirycznego, antologii, „prywatnej” genologii Stanisława Barańczaka).

Theatre and Cosmos of (in) the Theory (of Literary Theory)

Abstract

The introductory text discusses the contents of the yearbook and points to the directions of analysis and interpretation undertaken in the sketches and studies contained therein. The articles combine meanings of great imaginal metaphors of THEATRE and COSMOS as certain universes. Developing the idea of Hans Blumenberg, one can say that the realism of metaphors (including theatrical and cosmological studies) is the realism of rhetoricality – times, artistic trends, creators. (Re)definitions of the terms: rhetoric, rhetoricality – constitute the second thematic circle touched upon in texts, alongside categories such as performativity or transmediality. These phenomena do not function outside the genres of literary, scientific and para-scientific statements, therefore the third area of investigation in the articles concerns genological reflection (especially in relation to: academic mystery novel, theater novel, lyric cycle, anthology, “private” genology of Stanisław Barańczak).

Słowa kluczowe: metaforologia, kosmologia humanistyczna, teatralność, gatunki literackie, retoryka, retoryczność

Keywords: metaphor studies, humanistic cosmology, theatricality, literary genres, rhetoric, rhetoricality

Katarzyna Wądolny-Tatar, dr hab., profesor uczelni w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury IFP na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Autorka książek: *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (2006), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego* (2014). Współredaktorka wieloautorskich monografii: *Kamień w literaturze, języku i kulturze* (2013), *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku* (2015), *Światy dzieciństwa. Infantyilizacje w literaturze i kulturze* (2016), *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych* (2017), *Poetyka losu i historii. Profesorowi Tadeuszowi Budrewiczowi w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin* (2017). Zastępca redaktor naczelnej rocznika „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*”. Współautorka książki *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko, Mileny Wieczorek* (2017). W kręgu jej zainteresowań pozostaje genologia i tropologia literacka, polska poezja XX i XXI wieku, proza kobiet, literatura XXI wieku dla dzieci i młodzieży.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)

ISSN 2353-4583

DOI 10.24917/23534583.7.2

STUDIA I SZKICE

Adam Regiewicz

ORCID 0000-0003-1367-7697

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Kosmos teorii. Wprowadzenie do konceptu

Pomysł na ujęcie refleksji nad teorią literatury w perspektywie kosmologicznej zrodził się podczas wystąpienia Aleksandra Nawareckiego w Krakowie na drugim z kolei seminarium poświęconym retoryczności, którego tematem był teatr i związane z nim kategorie¹. Profesor Nawarecki mówił wówczas o celebratywności wpisanej w środowisko akademickie. Z pewnym rozbawieniem słuchałem relacji o generowanej przez wielkie osobowości świata filologii (prof. Marii Janion czy prof. Ireneusza Opackiego) dworskości, wyrażającej się w konkretnej obrzędowości, w której każda z osób dworu grała określoną – tak jak w teatrze – rolę. Podczas tego wystąpienia zrozumiałem, że wbrew sugestii na temat nieporadności młodego pokolenia w podtrzymywaniu tej rytualnej wręcz teatralności ja sam byłem częścią dworu przy mistrzu śp. Stefanie Szymutce. Podobnie jak moi koledzy – Grzegorz Olszański czy Mariusz Jochemczyk, którzy pozostawili ślad po tej relacji w postaci książki (*Po co literatura jeszcze jest?*) – przypominałem psa snującego się za swym panem, byłem częścią sfory, która podąża za samcem alfa. Mimo że Stefan Szymutko „należał do wąskiego grona intelektualistów, którzy idee i pomysły własne wykuwają tyleż w mozole żmudnych, samotnych medytacji”², to generował środowisko, które podtrzymywane merytoryczną dyskusją krążyło wokół gwiazdy, jaką niewątpliwie był.

Przypominając postać wybitnego literaturoznawcy i zarazem mojego mistrza, nie chcę bynajmniej powiedzieć, że to jedyny i niepowtarzalny przykład takiego sprzężenia, które budowało środowisko młodych akademików (choć to fakt) – każdy, kto uczestniczył w życiu uniwersyteckim, pewnie mógłby przywołać podobne wspomnienie. Chodzi mi raczej o wykazanie pewnej prawidłowości, którą pomaga określić metafora kosmologiczna. Wydaje mi się bowiem, że szkoły teoretyczne i środowiska kształtujące pewną wyraźną myśl teoretyczną budowane są na wzór Układu Słonecznego, w którym niepodważalną rolę odgrywa punkt odniesienia –

1 Seminarium *Retoryczność II. Teatr teorii* odbyło się w listopadzie 2017 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie.

2 M. Jochemczyk, G. Olszański, *Po to literatura jeszcze jest*, w: S. Szymutko, *Po co literatura jeszcze jest?*, oprac. M. Jochemczyk, G. Olszański, Katowice 2013, s. 255.

punkt centralny. Takim jest zazwyczaj „gwiazda” teorii, wokół której obracają się inne ciała niebieskie.

Początkowo myślałem, że wystarczy odwołać się do teorii socjologii czy psychologii grupy, aby wyjaśnić powstające środowiska teorii. Wydawało się oczywiste, że tak jak w odniesieniu do każdej grupy są one pewną zbiorowością, w której każdy pozostaje w relacji – jeśli nie ze sobą nawzajem, to z pewnością z mistrzem. Jeśli szukać tu jakiegoś socjologicznego wyjaśnienia, można by wskazać **model koncentryczny**, w którym jedno stanowisko jest uprzywilejowane, gdyż pozostaje w bezpośrednim połączeniu ze wszystkimi pozostałymi, inni członkowie grupy mogą, lecz nie muszą wytwarzać więzi między sobą, ważne, by mieli relacje z „gwiazdą” lub „osią”.

Idąc za tym rozpoznaniem, trzeba by określić cele, do których dążą członkowie grupy, oraz wspólne wartości wiążące ich zbiorowość, wreszcie wewnętrzną organizację. W grupie społecznej jednostki skupiają się wokół zadań, jakie członkowie stawiają przed sobą. Jan Szczepański pisze, że zbiorowość wtedy stanowi grupę, gdy jej członkowie tworzą pewne wzory zachowań, konstytuują podstawy organizacji, wyznaczają cele i sposoby ich osiągnięcia. Ponadto „każda zbiorowość, jeżeli ma trwać, istnieć i rozwijać się, musi posiadać więź powodującą jej wewnętrzną spójność, zapewniającą zaspokojenie potrzeb indywidualnych i zbiorowych, lojalność członków wobec całości i przeciwstawienie się innym zbiorowościom lub współpracę z nimi, słowem każda zbiorowość musi być wewnątrznie zorganizowana i uporządkowana”³. Co więcej, jak nieco wcześniej zauważył Stanisław Ossowski, „zbiór ludzi staje się grupą społeczną wtedy i tylko wtedy, gdy zjawia się u nich świadomość łączności społecznej i gdy ta świadomość objawia się w ich zachowaniu”⁴. Mówiąc inaczej, struktura, współzależność i wspólna tożsamość określa istotę grupy w odróżnieniu od zwykłej zbiorowości grup przypadkowych czy nie-grup.

Przykładam opisaną w skrócie definicję grupy do zapamiętanej przeze mnie relacji z mistrzem i nijak nie potrafię zbudować modelu, który odpowiadałby wymaganiom socjologii. Jako studenci i doktoranci tworzyliśmy grupę jednostek krążących wokół „gwiazdy” na wypracowywanych indywidualnie zasadach. Nie sformułowaliśmy jednego celu, nie działaliśmy razem, choć niejednokrotnie coś wspólnie wykonywaliśmy. Nie byliśmy zrzeszeni ani zorganizowani – poza momentami wyboru zajęć, które dopasowywaliśmy do naszych potrzeb. Nasza świadomość odrębności jako grupy sprowadzała się do wyboru zajęć u Stefana Szymutki, do którego Ignęliśmy, przyciągani jego charyzmą. Jeśliby szukać socjologicznego wytłumaczenia, można by się odwołać do typologii Maxa Webera⁵, który opisując zasady podporządkowania w grupie, wymienia typ charyzmatyczny, gdzie „władza”, panowanie przyznawane są jednostce w sposób nieformalny ze względu na jej szczególne przymioty i wrodzone talenty. Trudno jednak dociekać, czy były to talenty przywódcze, wręcz przeciwnie. Stefan uciekał od wszystkiego, co miało choćby posmak normatywności czy hierarchii. Raczej były to więzi „posłuszeństwa” oparte na emocjonalnym,

3 J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1970, s. 239.

4 S. Ossowski, *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa 1962, s. 57.

5 M. Weber, *Trzy czyste typy prawomocnego panowania*, przeł. B. Chwedończuk, w: *Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej*, red. W. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki, Warszawa 1975, s. 539–550.

egzaltowanym uznaniu szczególnych, osobistych cech mistrza. Z przyjętej socjologicznej perspektywy trzeba by uznać, że nie byliśmy grupą *sensu stricto*, choć wiele elementów naszego funkcjonowania zdradzało jej znamiona: wpływaliśmy na siebie nawzajem, choć działa się to pośrednio poprzez spotkania z mistrzem. Nie byliśmy jednak współzależni, chyba że jako zmienną wskazać wybór prowadzącego w tym samym czasie i miejscu. Podobnie z poczuciem wspólnej tożsamości – określała ją możliwość uczestniczenia w zajęciach mistrza, chodzenia za nim – byliśmy „tymi od Szymutki”.

W zrozumieniu tej relacji pomogły mi dwie rzeczy: wspomniany wykład Aleksandra Nawareckiego (wieloletniego dysputanta i adwersarza Szymutki, z którym ku uciesze gawiedzi uniwersyteckiej toczył podczas konferencji naukowe spory⁶) oraz francuski kryminal Laurenta Bineta z teoretykami literatury w tle. *Siódma funkcja języka* – bo o tej książce mowa – jest niezwyklej mariażem eseju filozoficznego, powieści spiskowej i wspomnianej już powieści kryminalnej, której tematem jest środowisko teoretyków literatury wplątanych w grę służb specjalnych mafii, środowisk lewicowych i prawicowych organizacji terrorystycznych. A wszystko zaczyna się od wypadku. 25 lutego 1980 roku niedaleko Collège de France w Paryżu zostaje potrącony przez samochód Roland Barthes. Początkowo wydarzenie zdaje się zwykłym zdarzeniem losowym, jednak w wyniku podjętego przez komisarza Bayarda śledztwa okazuje się czymś więcej – zamachem na życie wybitnego semioLOGA, który posiadał przepis na urzeczywistnienie siódmej funkcji języka.

Jednak to nie fabuła i poprowadzona finezyjnie intryga z teorią spiskową w tle zwróciły moją uwagę, ale zobrazowane relacje akademickie oraz przedstawiciele najważniejszych teorii tego czasu: Foucault, Derrida, Kristeva, Searle, Sollers i Eco. Binet wpisuje w konwencję szpiegowskiego thrillera istniejące w świecie akademickim napięcia. Każda z przedstawionych postaci jest silną osobowością, która wytwarza specyficzne przyciąganie studentów, generuje środowisko. Jak chociażby w opisanej scenie wykładu Foucaulta:

Amfiteatralne audytorium pęka w szwach. Bayardowi nie udaje się wcisnąć do środka. Odbija się od zwartej ściany słuchaczy, oburzonych, że w ogóle próbuje utorować sobie drogę. Jakiś wyrozumiały student tłumaczy mu szeptem, co się robi w takiej sytuacji, jeśli się chce mieć miejsce siedzące, trzeba przyjść dwie godziny przed wykładem. Kiedy audytorium jest pełne, można się zadowolić innym, naprzeciwno, gdzie wykład jest transmitowany przez głośnik. Nie widzi się Foucaulta, ale przynajmniej go słyszy⁷.

Co ciekawe, wykłady otwarte dla wszystkich, które nie dają ani dyplomu, ani nie ma konieczności zdawania z nich egzaminu, gromadzą nie tylko „lewackich bezrobotnych, emerytów, oszołomów albo belfrów z fajkami w zębach”, lecz ściągają innych filozofów literatury, którzy wchodzą w polemikę z teoriami swoich kolegów, wytwarzając nowe, lepsze pojęcia. Tak pokazany został między innymi wykład Jacques’a Derridy, na którym obok studentów zgromadzili się Kristeva, Zapp, Foucault, Slimane i Searle. Ten ostatni będzie głośno kontestował podczas wykładu

6 Zob.: A. Nawarecki, *Lajerman*, Gdańsk 2010.

7 L. Binet, *Siódma funkcja języka*, przeł. W. Dłuski, Kraków 2018, s. 20.

swojego kolegę. Wkraczając na scenę sali, Derrida wytwarza przestrzeń – punkt centralny, wokół którego krążą pozostali.

Uśmiecha się do H elene Cixous siedzącej w pierwszym rzędie, daje przyjacielski znak swojej tumaczcze Gayatri Spivak, sprawdza, gdzie siedz jego przyjaciele i wrogowie. Sprawdza, gdzie siedzi Searle⁸.

A ten usytuowa si pośrodku sali, jak gdyby z gory przewidując rozwj wydarzeń. Wszystko odbywa się jednak zgodnie z uniwersyteckimi normami i obyczajami, z metodycznym porzadkiem. Rywalizacja i napięcia są tu na porzadku dziennym. W rozmowie z komisarzem Bayardem Sollers wyznaje:

Czy Barthes miał wrogow? Tak i to wielu [...] Kogo? Stalinowcow! Faszystow! Alaina Badiou, Gilles'a Deleuze'a! Pierre'a Bourdieu! Corneliusa Castoriadis! Pierre'a Vidal-Naqueta! Eeee, H elene Cixous!

Tu nie zawizuje się sojuszy, ale obowiązują pakty o nieagresji – a i te tylko do czasu. Każdy z wykadowcow jest indywidualnością na tyle silną, że wytwarza własne pole, nieznoszące w swoim obrębie obcej ingerencji.

Żeby opanowa nerwy, Sollers recytuje w myslach swj mały osobisty rozaniec: Foucault zbyt nerwowy, zazdrosny, gwałtowny. Deleuze? Zbyt zgryźliwy. Althusser? Zbyt chory (ha, ha!). Nie znosi Lacana⁹.

Kristeva nie mowi mu o Bourdieu, ktorego on nie cierpi, bo socjolog zagraza całemu jego systemowi autoprezentacji, dzięki ktoremu zawsze udaje mu się odegra piękną rolę¹⁰.

Z drugiej strony pomiędzy teoretykami wytwarza się przedziwna sila przyciągania. Bernard-Henri L evy przyznaje, że ma wiele sympatii do Derridy, ktory by jego mistrzem w  cole, Barthes by dla Sollersa jak ojciec. Ten ostatni z Kristevą tworzą zgrabny tandem,

solidna ekipa, w ktorej role są starannie rozdzielone. On – fanfaronady, życie towarzyskie i cała bezenada. Ona – jadowity, lodowaty, strukturalistyczny slowiaski wdziek, arkana swiata uniwersyteckiego, taktyka wobec mandarynow, techniczne i instytucjonalne i – a jakże – biurokratyczne aspekty ich awansu [...] Piekielne duo, para polityczna¹¹.

Obrazu niepowtarzalnego kosmosu uniwersyteckiego dopełnia doc enigmatycznie przedstawione srodowisko studenckie. Binet, skupiając się na wizerunkach teoretykow, sprowadza studentow do raczej anonimowej masy pojedynczych ciał krzacych po korytarzach lub wypełniających sale wykładowe. Od czasu do czasu przemknie ktore z nich, probujc agitowa do jakiejś lewicowej demonstracji lub zapraszając na sztukę *Czekając na Godarda*. Studenci przypominają w swym

8 Tamże, s. 64.

9 Tamże, s. 272.

10 Tamże, s. 351.

11 Tamże, s. 415.

ontologicznym okamgnieniu spadające gwiazdy, które pojawiają się na horyzoncie i natychmiast znikają.

Czytając książkę Bineta, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że oto mam przed sobą fantastyczny obraz funkcjonowania akademickiego kosmosu, którego wyjaśnienia trudno szukać w definicjach socjologicznych. Opisane tam relacje między teoretykami przypominają raczej budowę wszechświata, którego układ podlega nieustającej ewolucji. Może nawet trzeba by utożsamić ten uniwersytecko-teoretyczny kosmos z „wieloświatem”, to znaczy wieloma wszechświatami, w których „realizują się wszystkie możliwe kombinacje początkowych i innych parametrów charakteryzujących dany wszechświat”¹². Analogia ta jest możliwa dzięki koncepcji paradygmatu, czyli jak definiuje go Thomas Kuhn, zespołowi norm i reguł obowiązujących badaczy w danym czasie wraz z ich przekonaniem i uprzedzeniami, zgodnie z którymi rozwiązują oni problemy i porządkują rzeczywistość przedstawioną. Tym samym teoria, a w każdym razie jej najbardziej wyrazista forma w postaci strukturalizmu, nosi znamiona paradygmatyczności, a tym samym pozwala określić się mianem kosmosu – modelu opisującego funkcjonowanie wszechświata.

Z pomocą może tu przyjść właśnie astronomia i jej klasyczna definicja Galaktyki, czyli układu gwiazd i materii międzygwiazdowej, w której znajduje się także Układ Słoneczny. Jeśli przyjrzeć się Galaktyce, można zauważyć, że ma ona ograniczone i policzalne rozmiary. W jej granicach znajdują się skupiska ciał niebieskich zorientowanych względem wybranego punktu – środka dysku zwanego Centrum Galaktyki, wokół którego obraca się olbrzymie skupisko gwiazd – w tym Słońce i jego Układ Słoneczny. Jednocześnie gwiazdy takie jak Słońce wytwarzają swoje własne pole, w którym poruszają się planety i gwiazdy pozostające w sferze jego oddziaływania. Mówiąc inaczej, żadne z ciał niebieskich nie pozostaje w izolacji, niektóre gwiazdy tworzą mniejsze lub większe grupy zwane gromadami lub – o bardziej zwartej budowie – skupiskami. Ponadto w Galaktyce można wyodrębnić różne obłoki materii międzygwiazdowej, które pojawiają się w postaci mgławic położonych wzdłuż pasa Drogi Mlecznej. Niektóre mgławice związane są z późnymi etapami ewolucji gwiazd. Te młode utworzone są przez materię wyrzuconą podczas wybuchów i rozproszone po Galaktyce, rozrzucone przypadkowo wokół centrum.

Skojarzenie z osobowościami teorii wydaje się aż nadto oczywiste. To one zazwyczaj wytwarzają pole grawitacyjne, które ściąga uwagę innych i pozwala im krążyć w dowolnej odległości wokół „gwiazdy”. Model Kurta Gödla zwraca uwagę na symetrię obrotową wokół pewnej osi¹³. Oś tę można zidentyfikować z trajektorią, po której poruszałyby się cząstka, jeśli by jej nadać początkową prędkość. A zatem każda materia rotuje wokół tej osi. Tak też dzieje się w środowisku teoretycznym, w którym oś – teoretyk budujący nowy model – jest punktem odniesienia dla pozostałych.

Z pomocą w zrozumieniu mechanizmu pola oddziaływania przychodzi Edward Tryon, który w teorii fluktuacji próżni zwraca uwagę, że generowanie wszechświata zaczyna się od małej cząstki rodzącej się z fluktuacyjnej kwantowej próżni.

12 M. Heller, *Ostateczne wyjaśnienia Wszechświata*, Kraków 2008, s. 20.

13 S. Krajewski, *Kurt Gödel i jego dzieło*, „Roczniki Polskiego Towarzystwa Matematycznego”, seria II, Wiadomości Matematyczne, 1981, t. 23, s. 161–187.

Generuje ona pole grawitacyjne, które – drogą standardowych procesów kwantowomechanicznych – prowadzi do produkcji innych cząstek, które produkują nowe pole grawitacyjne... itd. Mamy więc pewnego rodzaju ognistą eksplozję, zachowującą całkowitą zerową wartość energii, poczynając od pierwszej, zarodkowej cząstki. W ten sposób można sobie wyobrazić model Wielkiego Wybuchu¹⁴.

Podobnie dzieje się w teorii – mała cząstka (ukształtowana przez badacza koncepcja) zaczyna oddziaływać w środowisku. Jej początek można porównać do eksplozji, do gorącego wystąpienia, które nosi znamiona „wielkiego wybuchu” – komentowanego, naznaczonego gorącą dyskusją. Powstająca teoria wytwarza pole przyciągające mniejsze jednostki (studentów, doktorantów, czasem innych pracowników), budując środowisko, które można by nazwać galaktyką.

Jednocześnie trzeba podkreślić, że żaden układ nie działa w izolacji. Raz po raz pojawiają się nowe „gwiazdy”, które by zaistnieć, eksplodują (wyrzucając nazbieraną w trakcie ewolucji materię teorii) i sytuują się jako zjawiska osobne w przestrzeni teoretycznej. Zresztą powyższy opis galaktyki oddaje ewolucję szkół teoretycznych w XX wieku – im nowsze, tym bardziej są one rozproszone, nie tworzą spójnego układu, lecz są zbiorem chaotycznie i przypadkowo rozrzuconych osobowości. To zresztą obserwujemy w teorii po rewolucji poststrukturalistycznej, która nie rości sobie prawa do tworzenia fundamentów, kryteriów czy uzasadnień dla procesu czytania, ale staje się – jak zauważa Anna Burzyńska – „skrzynką z narzędziami”, pomocnymi w interpretacji tekstu¹⁵. Dlatego też nie dziwi sytuowanie się teorii (liczba mnoga jak najbardziej uprawniona) na obrzeżach teoretycznego wszechświata, wszak kolejne propozycje metodologiczne są jedynie poruszeniami, przemieszczeniami, korektami, a czasem zwyczajnie parafrazami istniejących już rozpoznań. Ich gwiazdy sytuują się gdzieś na obrzeżach galaktyki, tworząc rodzaj pyłu, rozproszonego, niemniej wciąż pozostającego w relacji między sobą.

Dla lepszego zobrazowania mechanizmu powstawania teorii można odwołać się w tym miejscu do teorii inflacji opracowanej przez Alana Gutha¹⁶. Model inflacyjny zakłada, że we wczesnym okresie ewolucji wszechświat doznał gwałtownego przyspieszenia rozszerzania. Początkowo maleńka przestrzeń pod wpływem ciśnienia (kosmicznej materii) nałożyła się na ekspansję standardowego modelu i z niesamowitą prędkością dokonała ekspansji wszechświata. „Na początku ery inflacyjnej gęstość energii była ogromna, ale w miarę wzrostu objętości jedynym sposobem na utrzymanie stałej gęstości jest tworzenie nowej energii”¹⁷. Mechanizm inflacyjny świetnie tłumaczy to, co stało się w teorii na przełomie strukturalizmu i poststrukturalizmu. Model strukturalny można uznać za model standardowy, na którym dokonała się pod wpływem wewnętrznego ciśnienia (niespójności) eksplozja poststrukturalna, która niezwykle szybko opanowała wszechświat teorii. Podobnie jak w modelu Gutha, poststrukturalizm, posiadając olbrzymią energię, rozszerzył swoje

14 M. Heller, *Ostateczne wyjaśnienia Wszechświata*, dz. cyt., s. 89.

15 A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.

16 M. Heller, *Początek jest wszędzie. Nowa hipoteza pochodzenia Wszechświata*, Warszawa 2002, s. 142–144.

17 M. Heller, *Ostateczne wyjaśnienia Wszechświata*, dz. cyt., s. 82.

pole oddziaływania, zdobywając coraz to nowe pola – w efekcie wytracił prędkość, zmniejszając też gęstość rozważań teoretycznych. W efekcie wszechświat post-strukturalny jest dziś nieco rozproszony, choć nieustannie generuje nową energię, o czym świadczą liczne „zwroty”.

Jedną z kluczowych konstatacji na temat wszechświata jest jego dynamiczna struktura. Podstawowymi siłami formującymi i utrzymującymi całą materię wszechświata są siły grawitacyjne, które nie tylko określają zależności względem innych ciał, ale mają zdolność przyciągania materii międzygwiazdowej. Odkąd powstał świat, materia pozostaje w ciągłym ruchu, wiruje, przemieszcza się i w końcu zderza ze sobą. Planety i gwiazdy powstały w wyniku zderzenia się ze sobą – czyż to nie istota filozofii literatury, o czym przypomniał nam Binet, przedstawiając wykłady Foucaulta czy Derridy? Czy nie w ruchu, zderzeniu poglądów rodzi się refleksja teoretyczna?

W efekcie mamy do czynienia z koncepcją nieustannego stwarzania opartą na kosmologii relatywistycznej. Model ten zwraca uwagę na dyssypację związaną z lepkością objętościową poszczególnych części galaktyk. Lepkość pierwsza jest związana z tarcieniem warstw, druga z gwałtownym rozszerzaniem się cieczy, która prowadzi do ekspansji wszechświata. Oba mechanizmy oddają to, co obserwujemy w rozwoju myśli teoretycznej – tarcie jako moment wytwarzania energii i rozszerzenia jako sposób ujęcia tej energii, która potrzebuje nowego pola do istnienia. A zatem ruch, tarcie i ekspansja są wyznacznikami wszechświata i teorii. Oba muszą się rozszerzać, toteż muszą tworzyć wciąż nową materię. „W czasie gdy istniejące już mgławice oddalają się na skutek ogólnego rozszerzania, w przestrzeni międzygalaktycznej tworzy się nowe poprzez kondensację nowo utworzonej materii”¹⁸. Na miejsce uciekających galaktyk powstają nowe. Jak pokazuje model Bondiego, młode galaktyki są średnio wymieszane w przestrzeni ze starymi. Mechanizm ten tłumaczyłby powstawanie wciąż nowych kierunków teoretycznych i ich funkcjonowanie w refleksji teoretycznej.

Zgodnie z najbardziej popularną hipotezą galaktyk ich układy powstały wskutek niestabilności grawitacyjnej we wszechświecie. To właśnie obserwujemy w historii rozwoju myśli teoretycznej. Roland Barthes, zdeklarowany strukturalista, przygotowujący się do ostatecznego rozpisania struktur tekstu, dostrzega niestabilność metody i pisze przełomową *S/Z*, która stanie się początkiem myśli post-strukturalnej, wyznaczającej nowy porządek, generującej nowe pole. U podstaw niemal wszystkich mechanizmów „generowania” wszechświatów leży założenie, że jeżeli nieznacznie zaburzymy warunki początkowe, to otrzymamy odmienną, ale mogącą rozwijać się w czasie historię wszechświata. To dzieje się w teorii. Inna perspektywa spojrzenia na literaturę pozwala rozwijać się myśli w innym kierunku. To właśnie obserwujemy dziś w popularnym zjawisku zwrotów: od lingwistycznego począwszy, przez antropologiczny, kulturowy, ikoniczny, darwinowski, dramaturgiczny, etyczny, interpretacyjny, ku rzeczom, narratystyczny, topograficzny, na retorycznym kończąc¹⁹. Można zatem zauważyć, że pewne parametry i prawa fizyki

18 H. Bondi, *Kosmologia*, przeł. A. Białas, E. Białas, Warszawa 1965, s. 89.

19 P. Bohuszewicz, *Po czy w ramach poststrukturalizmu? „Zwroty” badawcze wobec przełomów paradygmatycznych w najnowszym literaturoznawstwie polskim*, w: „Zwroty”

określają wszechświat, podobnie jak założenia metodologiczne wyznaczają ramy, w których poruszają się literaturoznawcy, dokonując interpretacji. Jednocześnie są one zarezerwowane tylko dla tego określonego wszechświata i pozostają w konflikcie z praktyką tworzenia „innych wszechświatów”.

Nie znaczy to jednak, że inne wszechświaty nie istnieją. Chodzi jedynie o to, że powstają one w innych warunkach. W efekcie przyjmuje się dziś koncepcję wieloświata, który jest zbiorem obszarów (domen) w obrębie jednej czasoprzestrzeni, oddzielonych od siebie i niewpływających przyczynowo na siebie. Jak pokazuje model Lindego, domeny mogą być ze sobą powiązane, wywodzić się z jednej wspólnej domeny, a nawet pączkować z innych wszechświatów²⁰. Opisana koncepcja świetnie oddaje sposób funkcjonowania szkół teoretycznych w środowiskach akademickich. Każde środowisko można porównać z „innym wszechświatem”, powiązane jest ono jednak z jakąś wspólną domeną, sięga do wspólnych korzeni i nawiązuje do pozostałych szkół. Każde środowisko wykształca swój niepowtarzalny sposób mówienia, konstruowania modeli teoretycznych, wywodzenia, tworząc tym samym spójne uniwersum wszechświata w ramach teoretycznego wieloświata. Struktura ta odpowiada teorii strun, zgodnie z którą wszechświaty równolegle umieszczone są w wielowymiarowej przestrzeni, ale mogą się zderzać. Te właśnie zderzenia wywołują burzę, wzbudzają ruch, wywołują energię – to właśnie miało miejsce w środowisku Uniwersytetu Śląskiego w opisanym powyżej otoczeniu profesora Stefana Szymutki.

Powyższa refleksja jest tylko retoryczną zabawą. Nie rości sobie prawa do budowania paraleli modelu astrofizyki i teorii literatury. Jednak już tylko tych kilka uwag pokazuje, jak w różnych obszarach nauki działanie sprowadza się do pewnych uniwersalnych praw, na które dotąd ani w humanistyce, ani w psychologii czy socjologii nie zwracano uwagi. Badania literackie wydają się podlegać uniwersalnym zasadom funkcjonowania wszechświata, a rodzące się wraz z nimi metodologie odzworowują istniejące w kosmosie modele zachowań i przebiegu galaktyk. Umysł ludzki pracuje zatem, poruszając się po wyznaczonej trajektorii, konstruując swój ogląd świata według pewnego pra-modelu. Być może warto raz jeszcze rozważyć koncepcję „trzeciej kultury”²¹ i całkiem poważnie zacząć badania nad uniwersum ludzkiego doświadczenia w świecie.

Bibliografia

- Binet Laurent, *Siódma funkcja języka*, przeł. Wiktor Dłuski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Bohuszewicz Paweł, *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. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2010, s. 15–44.
- Bondi Hermann, *Kosmologia*, przeł. Andrzej Białas, Elżbieta Białas, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.

badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2010, s. 23 i nast.

20 M. Heller, *Ostateczne wyjaśnienia Wszechświata*, dz. cyt., s. 80 i nast.

21 J. Brockman, *Trzecia kultura*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 1996.

- Brockman John, *Trzecia kultura*, przeł. Piotr Amsterdamski, CIS, Warszawa 1996.
- Burzyńska Anna, *Anty-teoria literatury*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Heller Michał, *Ostateczne wyjaśnienia Wszechświata*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.
- Heller Michał, *Początek jest wszędzie. Nowa hipoteza pochodzenia Wszechświata*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Jochemczyk Mariusz, Olszański Grzegorz, *Po to literatura jeszcze jest*, w: Stefan Szymutko, *Po co literatura jeszcze jest?*, oprac. Mariusz Jochemczyk, Grzegorz Olszański, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 253–265.
- Krajewski Stanisław, *Kurt Gödel i jego dzieło*, „Roczniki Polskiego Towarzystwa Matematycznego”, seria II, „Wiadomości Matematyczne” 1981, t. 23, s. 161–187.
- Nawarecki Aleksander, *Lajerman*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Ossowski Stanisław, *O osobliwościach nauk społecznych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1962.
- Szczepański Jan, *Elementarne pojęcia socjologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
- Weber Max, *Trzy czyste typy prawomocnego panowania*, przeł. Bohdan Chwedończuk, w: *Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej*, red. Włodzimierz Derczyński, Aleksandra Jasińska-Kania, Jerzy Szacki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 539–550.

Streszczenie

Każda grupa społeczna – w tym środowisko naukowe – wytwarza szereg wewnętrznych napięć, które determinują relacje wewnątrz tejże grupy. Można je tłumaczyć teoriami społecznymi, jednak niektóre zjawiska wykraczają poza granice socjologii. Ciekawą propozycję w interpretacji układów wewnątrz grupy przynoszą teorie wszechświata. Przyglądając się modelom i teoriom kosmologicznym, artykuł podejmuje próbę konceptualizacji metafory kosmologicznej w refleksji teoretycznoliterackiej. Na bazie modeli Gutha, Bondiego czy Gödla rozważa się dynamikę rozwoju kierunków badań literaturoznawczych.

Cosmos of Theories. Introduction to the Concept

Abstract

Each social group – including the scientific community – creates a series of internal tensions that determine the relations within that group. They can be explained by social theories, but some phenomena transcend the boundaries of sociology. Theories of the universe provide an interesting perspective in the interpretation of systems within the group. Looking at cosmological models and theories, the article attempts to conceptualize the cosmological metaphor in theoretical and literary reflection. On the basis of Guth's, Bondi's or Gödel's models, the dynamics of development in literary studies is being considered.

Słowa kluczowe: teoria literatury, kosmologia, poststrukturalizm, grupa społeczna

Keywords: literary theory, cosmology, poststructuralism, social group

Adam Regiewicz, profesor, filolog i filmoznawca, kieruje Instytutem Literaturoznawstwa na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się opisem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, między innymi transkulturowym opisem średniowieczności, antropologią i kulturą współczesną badanymi w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy

i jego kryzysu w dobie sekularyzmu, semiotyką i antropologią audiowizualności. Współautor koncepcji „retorycznej teorii literatury”. Nakładem wydawnictwa Universitas ukazały się w ostatnich latach jego następujące pozycje w tym obszarze: *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)* (2015), *Kerygmatyczne figury interpretacji* (2016), *Szkice o pożytkach z retoryczności teorii literatury i o niepokojach z nią związanych* (2018).

Dorota Heck

ORCID 0000-0000-6825-7695

Uniwersytet Wrocławski

Votum separatum. O głosach sprzeciwu wobec postmodernizmu

Po cóż porzucać pogląd

Tylko dlatego, że stracił ważność?

*Wystarczy przyłgnąć do niego i trwać przy nim dostatecznie długo
a bez wątpienia znów odzyska ważność, bo tak już jest.*

Większość zmian, jakie zdaje nam się widzieć w życiu

Wynika stąd, że prawda raz jest w łasce, raz w niełasce¹.

Robert Frost

Poststrukturalizm i dekonstrukcjonizm to filologia narcystyczna. Przedstawiciele tych kierunków słusznie zwracają uwagę na to, że filologia nie opisuje utworu, a wzajemne oddziaływanie na siebie tekstu i badacza. (To wzajemne oddziaływanie lubię określać jako „dialog”; o tej wątpliwej metaforze nieco dalej)².

Michał Gasparow

Niniejszy heterogeniczny pod względem genologicznym tekst nie jest klasycznym artykułem polemicznym ani przeglądowym. Rzecz ma bowiem charakter zapowiedzi antologii sprzeciwu wobec charakterystycznego dla postmodernizmu systemu akademickiego gwiazdorstwa. Z jednej więc strony moja wypowiedź odnosi się już do historii nauki o literaturze, z drugiej jednak strony do sytuacji aktualnej, jeśli postmodernistyczne³ słabości nie zostały jeszcze przezwyciężone. Zarazem tytułowe *votum separatum* ma dwojakie znaczenie. Po pierwsze, stanowi zapis nonkonformizmu badaczy, którzy sprzeciwili się gwiazdom postmoderny, a po drugie, mój głos również jest sprzeciwem wobec szeroko rozpowszechnionego konformizmu wobec mód intelektualnych – nowinek przyjmowanych w akademii tylko po to, aby odciąć się od konserwatyizmu, kreować zaś własny wizerunek jako zwolennika bezrefleksyjnie afirmowanego postępu. Jeśli wspomniany sprzeciw nie byłby zjawiskiem

1 R. Frost, *The Black Cottage*, cyt. za: R. Kirk, *Konserwatywny umysł. Od Burke'a do Eliota*, przeł. A. Winiewicz-Price, J. Price, Kraków 2017, s. 491.

2 M. Gasparow, *Krytyka jako cel sam w sobie*, w: *Filologia. Lekcja wolności*, wybór M. Prussak, oprac. i red. P. Bem, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Duszkin, A. Pomorski, M. Prussak, E. Skalińska, Warszawa 2017, s. 37.

3 Za reprezentatywny dla postmodernizmu zestaw funkcjonujących w humanistyce poglądów można uznać treść tekstów zbioru: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, opracowanie i przedmowa R. Nycz, Kraków 1998.

oryginalnym, lecz typowym, pozostałoby tylko mieć satysfakcję. Zbędnym chyba byłoby jeszcze dodawać, że mit obiektywizmu naukowego przewyciężono już dawno, bo z chwilą przełomu antypozytywistycznego. Ocenne i afektywne aspekty należą do właściwości uniwersyteckiej humanistyki, toteż moje założenia metodologiczne ich nie wykluczają. Stoję raczej na gruncie zabarwionej pewną dozą świadomego subiektywizmu dwudziestowiecznej hermeneutyki – mimo żywionego respektu wobec dziedzictwa myśli Arystotelesa i jego kontynuatorów.

Na szkodliwość postmodernistycznego systemu gwiazd zwracał już uwagę Stephan Collini we wstępie do *Interpretacji i nadinterpretacji* – czterogłosu z udziałem Umberta Eco, Jonathana Cullera, Christine Brook Rose i Richarda Rorty'ego. Zdaniem Colliniego ci, którzy zdobyli szczyt literaturoznawczego rozgłosu i prestiżu, „wciągnęli za sobą drabinę” z chwilą, gdy odrzucili aspirujące do obiektywizmu kryteria oceny pracy teoretyka, krytyka lub historyka literatury. Dodałabym, że system gwiazd w konsekwencji podrywa autorytet literaturoznawcy i demobilizuje go do merytorycznej pracy. Skoro bowiem liczą się tylko akademicy celebryci, wszelki wysiłek zostanie zniszczony, a mówiąc bez retorycznej przesady: zignorowany, gdyż liczy się „kto”, a nie „co”.

Trudności stwarzane przez zakrzepły i okrzepły system gwiazd-autorytetów wpływają na ostrożność środowiskowej opinii, *peer reviews*, a także dbałych o swoją renomę wydawców. Zdawałoby się, że ta ostrożność jest nieprawdopodobna po wprowadzeniu na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych swobody inicjatyw kulturalnych i naukowych, lecz daleko idące samoograniczenie (może wręcz autocenzura?) w pewnej mierze bywa odziedziczone po PRL, w młodszych zaś pokoleniach zakrawa ono na antycypację domknięcia się struktur globalnego nadzoru nad instytucjami i ludźmi nauki.

Czy można liczyć na współdziałanie ze strony innych instytucji: kultury (literatury), polityki, religii? Działalność w każdej z tych dziedzin podlega podobnym mechanizmom profesjonalizacji i centralizacji. Luki w systemie kontroli, jakie wykorzystywano do emancypacji twórczej myśli w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, znikły. Nie ma już ich zapewne między innymi właśnie dlatego, że ich wykorzystanie (niezależny ruch intelektualny i artystyczny skupiony wokół Kościoła; zasoby dobrej woli, czasu, kontaktów, autorytetu, miękkich kompetencji społecznych ludzi nauki), kameralny – by nie rzec: prywatny – charakter opozycyjnych poczynań politycznych, rozproszenie przedstawicieli środowisk twórczych – te czynniki zanikły lub zostały celowo usunięte. Ostatnio podejmuje się u nas zupełnie prywatne, pozaakademickie inicjatywy edytorskie, aby ktoś pełnił – mówiąc dawnym językiem – posługę myślenia, gdy zabrakło autorytetu niezależnych uczonych. Z jednej strony biurokratyzacja instytucji nauki, zastraszanie kampaniami medialnymi wymierzonymi w stare, wręcz feudalne instytucje, z drugiej zaś strony funkcjonowanie mediów społecznościowych, które szybkością i celnością komunikowania sprzyjają ujednocnieniu poglądów i postaw, składają się na okoliczności, które praktycznie zdają się skutecznie blokować publikowanie innych prac akademickich niż popierane przez ścisłe gremium decydentów. Pozostali, niejako podrzędni czy peryferyjni, decydenci-nadzorczy albo się podporządkowują, albo ulegają eliminacji z grona średnio uprzywilejowanej kadry zarządzającej. Ten stan rzeczy

wyjaśnia też, dlaczego utrzymuje się w sferze kultury dyktat tych samych postaci, które przesądzały o artystycznych, literackich, zawodowych hierarchiach przez dziesiątki lat. Pozorna autonomia oznacza w tym wypadku rygorystyczną zależność od zewnętrznych ośrodków dystrybucji prestiżu.

Okazję do zestawienia sylwetek teoretyków, krytycznych od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec akademickich gwiazd, stworzyła praca nad antologią sprzeciwu wobec postmodernizmu. Ci, którzy dobitnie artykułowali dezaprobatę, znaleźli się poza uniwersytetami. Nie zawsze z powodu emerytury (John M. Ellis), gdyż będąc w średnim wieku, musieli być aktywni zawodowo, toteż są oni dziennikarzami (John Harwood, Peter Washington) lub literatami (Seán Burke, David Lehman). Filipiki najdogodniej tworzyć, będąc osobą niezależną od profesjonalnych literaturoznawczych hierarchii, zatem w Wielkiej Brytanii barwnie protestujący przeciw poststrukturalizmowi Raymond Tallis to geriatra, u nas zaś ostatnio krytycznie przeanalizował dzieje kontrkulturowych wpływów na życie umysłowe, znajdując się poza rygorami akademickimi, Krzysztof Karoń, historyk sztuki. Redagowana obecnie nowa wersja antologii *Racje i perspektywy* została skonstruowana tak, aby ukazać współczesny rozwój programowo konserwatywnej (choć nie zawsze w znaczeniu politologicznym, lecz niekiedy estetycznym lub epistemologicznym) strony debaty wokół teorii literatury i sztuki jej interpretacji. W nawias bierzemy tam nurty, które zwracają uwagę raczej na antropologię kultury niż na artyzm. Punktem wyjścia jest bez mała topos dyskursu humanistycznego w XX wieku: stwierdzenie kryzysu, wręcz groźby końca danej dyscypliny wiedzy⁴. Celem natomiast będzie odrodzenie kunsztu interpretacji, odnowienie filologii, do którego droga prowadzi przez analizę praktyk krytycznoliterackich oraz badawczych, związaną z nimi refleksję filozoficzną i wartościowe głosy w debacie o kondycji autorskiego podmiotu na tle konfrontacji kulturowych naszych czasów.

Kiedy postmodernistyczne, programowo kwestionujące tradycyjny, klasyczny ład sposoby myślenia stały się dydaktyczną codziennością uniwersytetów, pora na podsumowania. Nie tylko na aprobatywne edycje klasyków postmoderny, które służą jako podręczniki⁵, ale także na zebranie głosów drugiej strony. Inspiracją do poszukiwania materiałów były antologie *Beyond Poststructuralism* oraz *Theory's Empire*⁶, niemniej nasz wybór kładzie nacisk na przestrogi przed modami intelektualnymi formułowane w polskim piśmiennictwie, proponujemy również nowe przekłady oraz chcemy przypomnieć szereg tłumaczeń wartych, by często po nie

4 Zob.: A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006; T. Eagleton, *Koniec teorii*, przeł. B. Kuźniarz, Warszawa 2012; S. Knapp, W.B. Michaels, *Against Theory*, „Critical Inquiry” 1982, nr 4, s. 723–742; *The Ends of Theory*, red. J. Herron, D. Huson, R. Pudaloff, R. Strozier, przedmowa W. Martin, Detroit 1996 (tu zwłaszcza na uwagę zasługuje artykuł Wallace’a Martina *From Ends of Theory to Theories of the End*, s. 104–117).

5 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006 (dwa tomy: antologia i podręcznik); *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, opracowanie i przedmowa R. Nycz, Kraków 1998.

6 *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, red. D. Patai, W.H. Corral, New York 2005; *Beyond Poststructuralism. The Speculations of Theory and the Experience of Reading*, red. W.V. Harris, University Park, PA 1996.

sięgać, posiadać je na podręcznej półce, a już na rynku niedostępnych. Wyjaśnijmy, że wzorce dla tej antologii to nie tylko *Beyond Poststructuralism* czy *Theory's Empire*, ale u nas ostatnio wybór przetłumaczonych artykułów z „New Literary History”⁷. Włączając do projektowanego wyboru polemik i konstruktywnych propozycji teksty stosunkowo mniej znanych autorów opublikowane w tymże kwartalniku lub w piśmie „Philosophy and Literature”, stwarzałyby się szansę na szybsze upowszechnienie nowych i poważnych koncepcji badawczych.

Wprawdzie wydano przekład *10 książek, które każdy konserwatysta musi znać* Benjamina Wikera, potrzebna jest wszakże antologia ukierunkowana na metodologię literaturoznawstwa. Filologia polska nie zajmuje się ekonomią, filozofią polityki, Szekspirem, Jane Austin ani Tolkienem. Jeżeli jedni światowi teoretycy literatury, którzy wpłynęli na polonistykę, zakwestionowali autorytet autora, przeświadczenie o prawdziwości narracji historiograficznej i znaczenie interpretacji, trzeba udzielić głosu innym teoretykom literatury, aby naprawić wyrządzone szkody. Nie są to straty dla dyskusji akademickich, lecz dla podstaw naszej cywilizacji. Poruszane w poszczególnych tekstach literaturoznawczych antologii – takich jak *Beyond Poststructuralism*, sprzeciwu wobec tendencji postmodernistycznych – kwestie ogniskowały się więc wokół zagrożeń dla wolności słowa, myśli i nauki, które niesie ze sobą tak zwana polityczna poprawność (*political correctness*) w kontekście konfliktów między różnymi modelami cywilizacji, uzurpacjami niektórych kierunków dwudziestowiecznej teorii literatury, poznawczymi ograniczeniami postmodernizmu, aby zmierzać do propozycji wyjścia z impasu: poszukiwań jeszcze nie podjętych koncepcji metodologicznych (np. postulowana przez Virgila Nemoianu⁸, *stricte* poznawczo ukierunkowana morfologia kultury zamiast zideologizowanych, zorientowanych bez mała na dyskurs interwencyjny studiów kulturowych⁹).

Zacierają się dawne podziały między dyscyplinami wiedzy. Konteksty teorii literatury sięgają do tak różnych terytoriów jak te penetrowane przez socjologów lub politologów, a także przez publicystów angażujących się w gorące spory o idee i przez filozofów, metodologów, teoretyków literatury, z których część nie stroni również od uprawiania krytyki literackiej, oraz przez literaturoznawców – uczestników dyskusji o sposobach interpretacji tekstów literackich. Literaturoznawca korzysta z prac socjologa, filozofa, historyka, a filologia już przez stulecia łączy naukę o literaturze z językoznawstwem. Pytając przede wszystkim o to, jak interpretować literaturę, aby zarazem oddać jej sprawiedliwość i przynieść estetyczny, moralny, społeczny pożytek, a nie zaniedbać niepowtarzalnej wartości osoby (autora, interpretatora, odbiorcy), uszanować łańcuch poprzedzających nas pokoleń, pytamy w pewnym stopniu również o filozoficzne założenia interpretacji oraz o konteksty funkcjonowania tekstów literackich.

Z jednej strony skupiamy się na materiałach polskich ze względu na szczególny wkład, jaki polscy autorzy wnoszą w myśl konserwatywną jako taką, w ogóle,

7 *Literackie doświadczenie nowoczesności. Antologia artykułów z „New Literary History”*, red. G. Grochowski, R. Nycz, przeł. O. Mastela, Warszawa 2017.

8 V. Nemoianu, *Literary History. Some Roads Not (Yet) Taken*, w: *Beyond Poststructuralism*, dz. cyt., s. 387–396.

9 Np. C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005.

w światowej skali. Zdarza się też, że o przekład interesujących głosów w globalnej debacie o kulturze, naukach humanistycznych, literaturze już zadbano, więc korzystamy z przyswojonej już w kraju edycji. Z drugiej jednak strony wiele miejsca poświęcamy tekstom przetłumaczonym z języka angielskiego, gdyż po pierwsze, jest to *lingua franca* współczesnego świata, więc najważniejsze prace Niemców, Francuzów, Włochów są powszechnie dostępne w takich przekładach; po drugie, tradycyjna Anglia jako swego rodzaju ostoja ideałów konserwatyizmu promieniowała na kraje języka angielskiego, a szansę na wypowiedzenie innych niż lewicowe treści stwarzał także pluralizm amerykańskich uczelni – w skali bez mała stulecia – warto więc abstrahować od przejawów poprawności politycznej, narzuconej, gdy pokolenie '68 zyskało hegemonię. Po angielsku wydaje się wypowiedzi autorów urodzonych i debiutujących poza krajami anglosaskimi, lecz kontynuujących karierę akademicką na uniwersytetach amerykańskich.

Krytyków postmodernistycznych teorii spotyka się zarówno z prawej (np. Włodzimierz Bernacki, Zdzisław Krasnodębski, Ryszard Legutko), jak i z lewej czy też liberalnej (Jacek Hołówka) strony debaty politycznej. Niezależnie od kwestii ustrojowych lub obyczajowych pewne standardy epistemologiczne i logiczne oczekiwane są przez tak różnych autorów jak Alan Sokal – określający się jako człowiek lewicy fizyk, jak i przez przywiązanego do tradycji katolika (np. Stefana Sawickiego z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, swego czasu nawet rektora tej uczelni). Nie rezygnując całkowicie z – gdzie indziej już spopularyzowanych – zachodnich myślicieli lewicowych lub lewicujących¹⁰, uwzględniamy więc stanowisko Terry'ego Eagletona. Ścieżek do wyjścia z obszaru chaosu późnej nowoczesności szukamy jednak przede wszystkim we wskazówkach konserwatystów, takich jak chociażby Gertrude Himmelfarb. Wiadomo, że edukacji humanistycznej przed tendencjami posthumanistycznymi bronią niedawno nawet ci, którzy kwestionowali wartość historycznych korzeni humanizmu¹¹, euroatlantyckiego dziedzictwa kulturowego, jak mawialiśmy czterdzieści lat temu, nostalgicznie idealizując je i absolutyzując „etos śródziemnomorski”¹².

Teoria literatury zaczęła w drugiej połowie XX wieku ustępować miejsca Teorii. Bez dopełnienia – więc nie wiadomo, czego to jest Teoria, pisana wielką literą, niekiedy określana jako teoria krytyczna – stała się zideologizowanym projektem politycznym. Niewątpliwie trzeba odróżniać pojęcia odnoszące się do pewnych dziedzin ludzkiej aktywności, bez względu na przekonania jej uczestników, takich jak krytyka literacka lub teoria literatury, od doktryn politycznych, estetycznych, kulturowych, jak na przykład wspomniana teoria krytyczna.

Gromadząc głosy alternatywne wobec dominujących praktyk krytycznoliterackich, interpretacyjnych, dydaktycznych w wyższej edukacji humanistycznej, źródeł poszukiwaliśmy szeroko, nie stroniąc od ujęć, które wykraczają poza konwencje

10 Zob. przypis 4.

11 Zob.: M.C. Nussbaum, *Nie dla zysku. Dlaczego demokracja potrzebuje humanistów*, przeł. Ł. Pawłowski, przedmowa J. Kuisz, Warszawa 2016.

12 Zob.: Z. Herbert, *Lekcja łaciny*, w: tegoż, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000; M. Jastrun, *Mit śródziemnomorski*, Warszawa 1962; Z. Kubiak, *Nowy brewiarz Europejczyka*, Warszawa 2002.

stricte akademickie. Kiedy ludzie uniwersytetu pełnią funkcję publicystów, a publicyści stają się intelektualistami, efekty bywają inspirujące. Z najnowszych książek, które łączą pogłębiony namysł nad kulturą, etyką, polityką i literaturą, warto przestudiować *O kulturze i rewolucji* (2018) Bronisława Wildsteina. Eseista zaczyna od obrony tradycyjnych moralnych intuicji w regulacjach życia publicznego, a zamyka tom poruszającą, wnikliwą lekturą poezji Bolesława Leśmiana na tle konfliktów społecznych jego epoki. Wymienność ról w świecie literackości (termin Kazimierza Bartoszyńskiego) jest znakiem czasów. Uniwersytecki wykładowca niekiedy posługuje się pełnym polemicznego ferworu stylem felietonisty¹³. Gdy Malcolm Bradbury lub David Lodge, wykładając historię lub teorię literatury, piszą powieści kampusowe, trudno zbagatelizować poznawcze walory ich – w zasadzie fikcyjnych – utworów. Samoświadomość teoretyka, jak na przykład Umberta Eco, zapewne się pogłębia, kiedy zostaje on twórcą światowych bestsellerów powieściowych, dzieł pełnych intertekstualnych odniesień.

Z jednej strony szkoda, że nie jest raczej przyjęte uwzględnianie w antologiach wielu tekstów jednego autora. Dużo więcej trzeba by przedrukować prac tak różnych autorów jak Robert Scholes czy Roger Scruton. Uwzględniali oni przemiany współczesnej kultury literackiej, proponowali szereg rozwiązań dotyczących nauczania literatury lub estetyki. Także więcej Allana Blooma, Ryszarda Legutki, Bronisława Wildsteina. Z drugiej zaś strony można by dodawać teksty dotyczące politycznych kontekstów, w jakich literatura powstaje, cyrkuluje, podlega recepcji. Alain Finkielkraut, Pierre Manent, Thilo Sarrazin, Jorg Bernig bywają dla krytyków literackich znaczącymi postaciami, ich wypowiedzi – punktem odniesienia lub przedmiotem kontrowersji, lecz byłyby to raczej kolejne materiały kontekstowe. Antologia ma charakter egzemplaryczny. Ilustruje ona poruszaną w debacie problematykę, wskazuje głównych protagonistów, ale nie zastępuje pełniejszej bibliografii ani znajomości stanu badań nad aberracjami późnej nowoczesności.

Planowana antologia gromadzi opinie i argumenty z pewnego dystansu czasowego. Wszelka praca byłaby unieważniana, jeśli powszechnie przyjęto by zasadę dezaktualizacji. Wśród publikujących swoje wypowiedzi przeciwników poststrukturalizmu wyróżnia się grono najstarszych – którzy nawet strukturalizm uznali za szkodliwą nowinkę (np. John M. Ellis) – zwolenników strukturalizmu (np. René Wellek), a także stosunkowo młodszych autorów, zajmujących się nie tylko teorią literatury, lecz także dziennikarstwem lub publicystyką (np. John Harwood, David Lehman, Roger Kimball). Oczywiście przeciwnicy teoretycznoliterackiego czy też filozoficznego gwiazdorstwa nie mogą liczyć na światową sławę o skali porównywalnej z rozpoznawalnością nazwisk Derridy, Foucaulta lub Rorty'ego. Zdarza się jednak, jak w wypadku Harolda Blooma lub Rolanda Barthes'a, że poglądy światowej sławy autorytetu się zmieniają.

Zamiast prostych dychotomii: postępu i wsteczności, wzorca i antywzorca, świata i zaścianka, warto szukać komplikacji. Jeśli mamy do czynienia z próbami globalnego zarządzania nauką i kulturą, szukajmy różnorodności zarówno we

13 Np. R. Scruton, *Głupcy, oszuści i podżegacze. Myśliciele nowej lewicy*, przeł. F. Filipowski, Poznań 2018.

wzorcotwórczych centrach – wśród amerykańskich, francuskich, brytyjskich autorów, jak i na peryferiach. Nie bądźmy ani w przestrzeni, ani też w czasie prowincjonalni – ograniczeni do przyjętego, obowiązującego minimum aktualnej wiedzy. Pewne dwudziestowieczne kierunki badań literackich nie są zamkniętym rozdziałem historii nauki. Prace, które zawierają propozycje odrodzenia literaturoznawczej hermeneutyki, zasługują na szczególną uwagę. Nie są one przejawem przywiązania do najodleglejszej przeszłości, lecz wciąż ponawianym zaproszeniem do myślenia i dialogu.

Metody literaturoznawczej interpretacji wydają się oderwanymi od praktyki życia problemami dla garstki specjalistów. Tymczasem brak literackiej sublimacji form wyrazu przyczynia się do dyktatu prymitywizmu w wielu obszarach komunikowania publicznego i prywatnego. Za pragmatyzacją i zubożeniem języka postępuje redukcja pojęć. Jak wskazuje Antoine Compagnon, uczeń znakomitego Rolanda Barthes'a, odrodzenie sztuki czytania przez rehabilitację zdrowego rozsądku w nauce o literaturze przyczyni się do podniesienia poziomu debaty społecznej, utrudni manipulację, przywróci sens edukacji humanistycznej.

Poza systemem gwiazd istnieje życie na planecie nonkonformistów, którzy nie tylko gwiazdami sami nie są, ale i nie życzą sobie uprawiania kultu gwiazd. Zdarza się, że do tego pozaparyadygmatycznego, już to anachronicznego, głoszącego powrót do filologicznego studiowania tekstów literackich zdrowego rozsądku, kategorii prawdy w badaniach, już to prekursorskiego grona dołączają gwiazdy na ostatnim etapie życia, takie jak Roland Barthes (Collège de France), Harold Bloom (Yale), Terry Eagleton (Oxford). Wśród kontestatorów najliczniejszą grupę stanowią jednak przedstawiciele nieco mniej znanych uczelni (Uniwersytet w St Andrews, Warwick, badacze z Australii) lub mniej znani od postaci z podręczników i antologii uczeni o najsławniejszych afiliacjach (Berkeley). Szerokie jest spectrum kompetencji tych, którzy wskazują sposoby wyjścia z metodologicznego impasu. To angiści, amerykaniści, romaniści, poloniści, historycy i teoretycy literatury, językoznawcy, komparatyści, filozofowie, socjologowie, historycy.

Statystyka dat pierwodruków tekstów uwzględnionych w amerykańskiej antologii *Theory's Empire* nie zaskakuje, przypomina bowiem krzywą rozkładu normalnego. Gros materiału pochodzi z lat dziewięćdziesiątych, a najmniej – z lat siedemdziesiątych i z pierwszej dekady XXI wieku. Daty urodzenia autorów odpowiadają rocznikom, które są aktywne w życiu naukowym, mają ugruntowany dorobek i o ile to możliwe w dobie antyautorytatywnego wychowania – pewną dozę autorytetu. Zdarzają się również nestorzy, co nie wyklucza, że ich racje mogą pozostawać nadal aktualne.

W ostatnich latach ukazało się kilka książek, które wzmacniają konserwatywną argumentację w debacie o relacjach między poznaniem, interpretacją a nieograniczonym, rizomatycznym plenieniem się znaczeń czy wręcz grą językową zmierzającą ku asemantyczności. Nowości bywają spóźnionymi o dziesiątki lat przekładami klasycznych już dzieł światowej rangi, jak Russella Kirka *Konserwatywny umysł* (1953–2017), tłumaczeniami, jak liczne książki Rogera Scrutona, np. *Co znaczy konserwatyzm* (1980–2002, drugie wydanie 2014) lub *Głupcy, oszuści i podżegacze* (2015–2018), oraz próbą oryginalnych ujęć, jak Krzysztofa Karonia

Historia antykultury (2018). Poszczególne prace mają walor naukowości (np. Gertrude Himmelfarb *Dwie kultury*), bywają też dobrze napisaną publicystyką (np. Bronisława Wildsteina *O kulturze i rewolucji*) lub atrakcyjną popularyzacją wiedzy (np. Benjamin Wiker *Dziesięć księzek, które każdy konserwatysta musi znać, oraz cztery nie do pominięcia i jedna uzurpatorska*).

Wiker wybrał następujące pozycje:

- Arystoteles, *Polityka*
- Gilbert Keith Chesterton, *Ortodoksja*
- Eric Voegelin, *Nowa nauka polityki*
- Clive Staples Lewis, *Koniec człowieczeństwa*
- Edmund Burke, *Rozważania o rewolucji we Francji*
- Alexis de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*
- Hilaire Belloc, *Państwo niewolnicze*
- Friedrich August von Hayek, *Droga do zniewolenia*
- Ayn Rand, *Atlas zbuntowany*
- William Shakespeare, *Burza*
- Jane Austen, *Rozważna i romantyczna*
- John Ronald Reuel Tolkien, *Władca Pierścieni*
- Pismo Święte w przekładzie zwanym *Biblią jerozolimską*

Z trzema wyjątkami jest to literatura powstała w języku angielskim. Czy z polskiej perspektywy powiodłoby się zaproponowanie kanonu myśli konserwatywnej? A może raczej trzeba by rzec: republikańskiej, od Witelona do Wojtyły¹⁴, przez Kazimierza Brodzińskiego, Szymona Konarskiego, Jędrzeja Zamoyskiego, Hugona Kołłątaja, Adama Mickiewicza, Ludwika Szczepańskiego, Kazimierza Sosnkowskiego, Andrzeja Kijowskiego. Warto próbować wciąż na nowo proponować nieoczywiste rekonfiguracje dziedzictwa. Zamiast bezwzględnej doktryny supremacji warstw uprzywilejowanych i zamiast destrukcyjnej teorii rewolucyjnej rewindykacji mieliśmy republikanizm, solidaryzm, polską – akcentującą podmiotowość każdej osoby i dobrowolność – wersję przywiązania do rodzimej tradycji.

Na zakończenie zastanówmy się choć przez chwilę, czy w światowej humanistyce istnieje przekonująca pozytywna alternatywa wobec skrytykowanych propozycji postmodernistycznych. Jak dziś interpretować literaturę lub sztukę? Spotyka się pogląd, że nie należy odrzucać dociekania intencji autorskich¹⁵. O powrót do kategorii autora, prawdy i wartościowań apelowali Richard Freadman i Seamus Miller w wartej przetłumaczenia na język polski pracy *Rethinking Theory*¹⁶. Symptodem

14 B. Truchlińska, *Od Witelona do Karola Wojtyły. Z dziejów polskiej aksjologii i filozofii kultury*, Lublin 2016.

15 „Podczas gdy argumenty antyintencjonalistów zajmowały akademików przez ostatnie pół wieku, intencjonalizm uparcie trwał, będąc obecny w większości rozważań na temat sztuki i literatury. To dlatego, że pozycja intencjonalistów jest oparta na mocnych argumentach”. D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, przeł. i wstęp J. Luty, Kraków 2019, s. 284.

16 R. Freadman, S. Miller, *Re-Thinking Theory. A Critique of Contemporary Literary Theory and an Alternative Account*, Cambridge 1992, passim.

odrodzenia się filologii jest znakomita, *stricte* naukowa seria wydawnicza Instytutu Badań Literackich „Filologia XXI”.

Już przetłumaczono na kilka języków, również na polski, słowacki głos sprzeciwu wobec rugowania z oficjalnego dyskursu, w tym akademickiego, europejskiego dziedzictwa dwu tysięcy lat¹⁷. Przyswaja się stopniowo nacechowaną programowym konserwatyzmem myśl Erica Zemmmoura czy Alaina de Benoista, a nowym językiem ujmuje podmiotowość (jako „sprawczość”) – także od niedawna dopiero popularyzowana w Polsce – Margaret S. Archer¹⁸.

Pozytywny program polega na dzieleniu się konserwatywnymi ideami w skali międzynarodowej. Potrzeba zmian w sferze kultury, nauk humanistycznych, a wśród nich także teorii literatury oraz metodologii badań literackich daje się zauważyć w wielu krajach.

Wiele uczelni na Zachodzie, w USA (stopniowo także w Polsce), które otrzymują wsparcie finansowe z zasobów rządowych (czyli pieniądze podatników), przeznaczają te środki na tłumaczenie poglądów innych niż liberalno-lewicowe, nie dając szansy działania wszystkim podmiotom środowiska akademickiego, np. konserwatystom. W ten sposób uniwersytety zamiast wolności słowa promują wolność milczenia. Oznacza to, że poglądy chrześcijańsko-konserwatywne nie mogą być swobodnie wyrażane na tzw. rynku idei, jakim powinny być uczelnie. W konsekwencji studenci nie mogą ich poznać, bo otrzymują jedynie te liberalno-lewicowe przekazy. Sytuacja ta w praktyce polega na tym, że w ośrodkach akademickich organizowane są w sposób nieskrępowany różne eventy o proveniencji neomarksistowskiej, ale ograniczane lub wręcz niedopuszczalne są spotkania o charakterze konserwatywnym, chrześcijańskim¹⁹.

Jak dawno już zauważył Jan Błoński, czołowy przedstawiciel hermeneutyczno-personalistycznego nurtu w nauce o literaturze:

W latach siedemdziesiątych chyba tylko Polacy ośmielali się myśleć, czasem nawet i pisać, że cywilizacje nie są sobie warte i że ta właśnie, na której obrzeżach się wychowali – raczej lepsza. Opinia, której nie wolno było wypowiedzieć w Londynie czy Harvardzie. Lekcje pogładowe, których udzielili ludzkości prezydent Mao, doktorant Sorbony Pol Pot, cesarz Bokassa i imam Chomeini, utemperowały później nieco cywilizacyjny egalitaryzm. Ale wchodzi on ciągle w skład katechizmu światłego obywatela świata, którego duch misyjny – europejski, a tym bardziej chrześcijański – dawno wywietrzył z głowy²⁰.

17 V. Palko, *Lwy nadchodzą. Jak obronić chrześcijańską Europę?*, przeł. zespół „Kolektív Zobor” pod kierunkiem Ł. Wojciechowskiego, Gdańsk 2019, *passim*.

18 Zob.: M.S. Archer, *Kultura i sprawczość. Miejsce kultury w teorii społecznej*, przeł. P. Tomanek, Warszawa 2019, *passim*.

19 J. Szymczyk, *W kręgu pychy. O krainie demiurgii i barbarii*, „Arcana” 2019, nr 3, s. 28–29.

20 J. Błoński, *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*, wybór i oprac. M. Zaczyński, Kraków 2011, s. 28 (Dziennik).

Bibliografia

- Alter Robert, *The Pleasures of Reading in an Ideological Age*, W.W. Norton & Company, New York – London 1996.
- Bergonzi Bernard, *Who Is Derrida, What Is He*, w: tegoż, *Exploding English*, Oxford University Press, Oxford 1991, s. 129–140.
- Bernacki Włodzimierz, *Od modernizmu do postmodernizmu. Obraz społeczeństwa modernistycznego w literaturze krytycznej*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2000.
- Beyond Poststructuralism. The Speculations of Theory and the Experience of Reading*, red. Wendell V. Harris, The Pennsylvania State University Press, University Park 1996, s. 280–299.
- Bloom Allan, *Umysł zamknięty*, wstęp Saul Bellow, przeł. Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Boghossian Paul A., *Fear of Knowledge. Against Relativism and Constructivism*, Oxford University Press, Oxford – New York 2006, s. 95–110.
- Burke Seán, *Reconstructing the Author*, w: *Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1995.
- Compagnon Antoine, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. Tomasz Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Dakowicz Przemysław, *Lector iter faciens*, w: tegoż, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014, s. 227–236.
- Delsol Chantal, *Renaturacja człowieka. Wszystko jest możliwe*, w: tejże, *Nienawiść do świata. Totalitaryzmy i ponowoczesność*, przeł. Marek Chojnacki, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2017.
- Eagleton Terry, *Iluzje postmodernizmu*, przeł. Piotr Rymarczyk, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1998.
- Ellis John M., *The Origins of Political Correctness*, w: tegoż, *Literature Lost. Social Agendas and the Corruption of the Humanities*, Yale University Press, New Haven 1997, s. 12–32.
- Freadman Richard, Miller Seumas, *Re-Thinking Theory. A Critique of Contemporary Literary Theory and an Alternative Account*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 193–259.
- Himmelfarb Gertrude, *Dwie kultury – etyczna przepaść*, w: tejże, *Jeden naród – dwie kultury*, przeł. Piotr Bogucki, wprowadzenie Piotr Skurowski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Jastrzębski Bartosz, *Tradycjoniści i progresiści na kulturowej wojnie*, w: tegoż, *Vestigia Dei*, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 127–136.
- Karcz Andrzej, *Teksty z daleka i bliska. Szkice nie tylko o literaturze*, Wydawnictwo Scriptum, Kielce 2003.
- Karoń Krzysztof, *Historia antykultury. Podstawy wiedzy społecznej. Wersja robocza*, Krzysztof Karoń, Warszawa 2018.
- Kiereś Henryk, *Krytyka postmodernizmu*, w: tegoż, *Sztuka wobec natury*, Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom 2001.
- Kimball Roger, *Długi marsz. Jak rewolucja kulturowa z lat 60. zmieniła Amerykę*, przeł. Małgorzata Kowalczyk, Wydawnictwo Sprawy Polityczne, Elbląg 2008.

- Klausen Søren Harnow, *Levels of Literary Meaning*, „Philosophy and Literature” 2017, nr 1 (41), s. 70–90.
- Krasnodębski Zdzisław, *Postmodernistyczne rozterki kultury*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1996.
- Landwehr Jürgen, *Poststrukturalistyczne wyzwanie. Próba „dekonstrukcji”*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 18–38.
- Lehman David, *The End of the Word*, w: tegoż, *Signs of the Times. Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, Poseidon Press, New York 1991, s. 17–42.
- Lichański Jakub Z., *Retoryka przeciw postmodernizmowi*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6, s. 35–42.
- Morawski Stefan, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i krytyce kultury*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1999.
- Peeters Marguerite A., *Globalizacja zachodniej rewolucji kulturowej. Kluczowe pojęcia, mechanizmy, działanie*, przeł. Grzegorz Grygiel, Wydawnictwo Sióstr Loretanek, Warszawa 2010.
- Prokop Jan, *O nihilizmie w naukach humanistycznych*, w: *Progi tożsamości*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Umiejętności im. S. Staszica, Kraków – Kielce 2008, s. 231–244.
- Righter William, *The bizarre territory*, w: tegoż, *The Myth of Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Sawicki Stefan, *...quo magis veritas propagetur*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2010.
- Scruton Roger, *Głupcy, oszuści i podżegacze. Myśliciele nowej lewicy*, przeł. Filip Filipowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018.
- Skalmowski Wojciech, *Dekonstrukcjonizm literacki jako „nowomowa”*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 7–17.
- Sokal Alan, Jean Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. Piotr Amsterdamski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Stoff Andrzej, *Kiedy literatura zdradza człowieka?*, „Ethos” 2004, nr 1–2, s. 293–313.
- Tomkowski Jan, *Życie i śmierć kanonu*, w: tegoż, *Ciemne skrzydła Ikara. O rozpacz*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2009, s. 363–380.
- Waters Lindsay, *Zmierzch wiedzy. Przemiany uniwersytetu a rynek publikacji naukowych*, przeł. Tomasz Bilczewski, Wydawnictwo Homini, Kraków 2009.
- Weaver Richard M., *Potęga słowa*, w: tegoż, *Idee mają konsekwencje*, przeł. Barbara Bubula, posłowie Wojciech Turek, Wydawnictwo Prohibita, Warszawa 2010.
- Wellek René, *Destroying Literary Studies*, „The New Criterion” 1983, nr 4 (2), s. 1–8.
- Wildstein Bronisław, *Faszyzm i dekonstrukcja*, w: *Śmieszna dwuznaczność świata, który oszalał*, Fronda PL, Warszawa 2009.
- Woodring Carl, *Literature. An Embattled Profession*, Columbia University Press, New York 1999.

Streszczenie

Zdaniem świadomych pod względem teoretycznym badaczy Teoria jest kluczem do zrozumienia zakresu oraz natury ich filozoficznych przekonań, ponieważ wybrana teoria przesądza, jakie zagadnienia mogą zostać uznane za naukowe i zasługiwać na zbadanie. Aczkolwiek

nie istnieje idealna teoria badań literackich, poszukiwanie jej wydaje się nieuniknione. Odrzucenie postmodernizmu i poststrukturalizmu doprowadza niekiedy literaturoznawców do problematyki, którą określa się mianem wojen kulturowych. Coraz bardziej interesującą czyni debatę o wyjściu z impasu konserwatywne stanowisko niektórych literaturoznawców. Na początku nowego tysiąclecia antologie *Theory's Emprte [Imperium teorii]* oraz *Beyond Poststructuralism [Poza poststrukturalizm]* wyznaczyły poziom owej dyskusji.

Votum separatum. On the Rejection of Postmodernism

Abstract

For theory-conscious scholars, Theory is the key to understanding the scope and nature of their philosophies, because the chosen theory determines problems to be called academic and to be investigated. Though no perfect theory of literary studies has yet been found, the search for such a theory appears inevitable. Rejection of postmodernism and poststructuralism sometimes leads literary scholars to the so-called cultural wars. Conservatism of some critics makes the discussion on the alternative to the impasse more and more interesting. In the early years of the new millennium the anthologies *Theory's Empire and Beyond Poststructuralism* set the standards of this debate.

Słowa kluczowe: postmodernizm, poststrukturalizm, teoria literatury, wojny kultur, konserwatyzm

Keywords: postmodernism, poststructuralism, literary theory, culture wars, conservatism

Dorota Heck, profesor, polonistka. Kierownik Pracowni Kultury Literackiej XX wieku na Uniwersytecie Wrocławskim. Wydała między innymi: *Spór czy lament? Wokół problemów aksjologicznych w eseistyce polskiej* (1996), *W stronę morfologii kultury* (2001), *Personalista w czasach kolektywizmu* (2002), *Itinerariusz intruza* (2004), *Four Dilemmas: Theory – Criticism – History – Faith. Sketches on the Threshold of Literary Anthropology* (2010, przeł. Robert Kielawski), *Filologia i (jej) interpretacje* (2012). Opracowała antologię powojennej eseistyki polskiej *Kosmopolityzm i sarmatyzm* (2003), zredagowała między innymi tom *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja* (2008). Interesuje się krytyką literacką, historią i teorią literatury.

Mirostaw Ryszkiewicz

ORCID 0000-0002-1683-6289

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Retoryka (klasyczna) vs retoryczność (ponowoczesna).**Analiza retoryczna polemiki naukowej.****Przypadek Jakuba Z. Lichańskiego i Michała Rusinka**

Wbrew przekonaniu niektórych przedstawicieli postmodernistycznej filozofii wnosi ona do różnych dziedzin poznania humanistycznego więcej chaosu i niepokoju niż postulowanego przez nią porządku. Przykładem będzie dla mnie retoryka, jako dziedzina wiedzy nie tylko historycznej, ale i systematycznej. W ujęciu zarówno dekonstrukcjonistów, jak postmodernistów – idą oni zresztą śladami formalistów i strukturalistów – retoryka jest właściwie katalogiem tropów i figur. Można powiedzieć nawet więcej: uważają oni, że jest to dziedzina wiedzy, która opisuje figuratywny porządek wypowiedzi; jednak oddzielenie go od porządku referencjalnego jest częstokroć niemożliwe. Retoryka zostaje zatem zredukowana do fragmentu *elocutio*. Założenie takie, jako sąd ogólny, jest błędne; może być uznane, z wielkimi zastrzeżeniami, za bardzo kontrowersyjną i zbyt daleko idącą interpretację Ramusowsko-Taleusowskiej propozycji ograniczenia teorii retorycznej¹.

Retoryka jest więc z jednej strony pewną dziedziną wiedzy, z drugiej zaś – pewną właściwością języka, zwaną częściej *r e t o r y c z n o ś c i ą*. Jest to retoryka wyemancypowana spod władzy filozofii, dialektyki – a więc bliżej jej do sofistów niż do Arystotelesa czy Platona. Nie jest ona systemem – nie da się nawet sprowadzić do systemu na przykład tropologicznego, choć to tropy i figury stanowią jej centrum. Retoryka raczej, jak mówi Gayatri Chakravorty Spivak, „jest określeniem owego residuum nieokreśloności, które wymyka się systemowi”. [...] Między retoryką a retorycznością zachodzą dość skomplikowane relacje: nie jest to prosta opozycja (która na przykład poddawałaby się dialektycznej syntezie), lecz związek oparty na nieustannym wzajemnym podważaniu autorytetu drugiej strony. Nieustannym – gdyż obie strony istnieją za cenę wzajemnej koegzystencji: ani retoryka nie może pozbyć się (ze swojego dyskursu) retoryczności, ani też retoryczność nie może zaistnieć bez (metajęzyka) retoryki. Oto splot, który ma postać alegorii (w rozumieniu Paula de Mana) – figury retorycznej, której oba poziomy funkcjonują symultanicznie, nie pozwalając wzajemnie zrealizować się do końca ani znaczeniu „dosłownemu” (retoryka), ani „figuratywnemu” (retoryczność)².

1 J.Z. Lichański, *Retoryka przeciw postmodernizmowi*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6, s. 35.

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

Zacytowane fragmenty artykułu Jakuba Z. Lichańskiego *Retoryka przeciw postmodernizmowi* i książki Michała Rusinka *Między retoryką a retorycznością* świetnie wprowadzają w istotę sporu, którego główny przedmiot stanowi retoryka ujmowana z jednej strony w sposób tradycyjny, klasyczny, z drugiej zaś – profilowana postmodernistycznie, a raczej ponowocześnie³, jako retoryczność. Co istotniejsze jednak, takie dwoiste ujęcie tej kategorii wpisuje się w szerszy problemat dualnego myślenia o literaturze jako składowej kultury.

Te dwa sposoby ujmowania retoryki, precyzyjniej zaś – intelektualnego namysłu nad nią, znalazły odzwierciedlenie nie tylko w osobnych, czasopiśmienniczych i książkowych, publikacjach tych dwóch wspomnianych uczonych, lecz również w wielu innych, niemniej bibliografia prac akurat tych dwóch polskich badaczy retoryki zawiera także ich bezpośrednią polemikę dotyczącą retoryki klasycznej i ponowoczesnej jej wersji. Ta publiczna dyskusja naukowa toczyła się na łamach „Tekstów Drugich” u początków obecnego milenium i stanowi ciekawy przykład sporu w teorii literatury, choć usytuowanie akurat w jej obrębie retoryki to przedmiot jeszcze innych dysput⁴.

Najpierw w „Tekstach Drugich” ukazał się w 2001 roku artykuł Rusinka *Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce*⁵. Poniekąd następstwem tej publikacji rok

3 Jak zauważa Anna Burzyńska, pojęcia *postmodernizm* używa się „na oznaczenie wielości nowych tendencji we współczesnej kulturze [...], następujących po szeroko rozumianym modernizmie, które wypracowały swoją specyfikę w złożonej relacji do dziedzictwa modernistycznego, a zarazem przez jednoczesną negację założeń tak zwanego wysokiego modernizmu i rozmaite formy asymilacji [...] wybranych elementów tradycji awangardowej”. Natomiast ponowoczesnością (postmoderną) „określa się na ogół przemiany w myśli filozoficznej, a także odpowiadający im ogólny klimat intelektualny, których najważniejszym wyznacznikiem jest krytyczny stosunek do tradycji nowoczesnej, a w szczególności do dziedzictwa oświecenia. W odniesieniu do poststrukturalizmu, uznanego za „jeden z komplementarnych nurtów postmoderny”, jej intelektualny dorobek świetnie podsumowuje również Burzyńska: „W szerszym planie uczestniczenia w krytycznym przedsięwzięciu ponowoczesności poststrukturaliści poddali [...] również gruntownej rewizji główne wyznaczniki myśli nowoczesnej: prymat rozumu (pretensje do legitymizacji i totalizacji całości doświadczenia), koncepcję »mocnego« podmiotu i jego dążenie do opanowywania świata [...], wielkie (całościowe) systemy filozoficzne oraz metanarracje mające uprawomocnić źródła i cele aktywności ludzkiej, a także rezultaty wiedzy naukowej. Podawali również w wątpliwość główne idee nowoczesności (systemowość, całościowość, tożsamość, podobieństwo, postęp itp.). Kwestionowali powszechnie obowiązujące kryteria (prawdy, obiektywności, uniwersalności). Podważali wreszcie ideę podmiotu kartezjańskiego – »czystego« *ego cogito*, twórcy przedstawięń, podporządkowującego sobie świat”. A. Burzyńska, *Poststrukturalizm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 338, s. 339–340.

4 Zob. np.: B. Bogołębska, *Współczesne polskie badania nad retoryką i jej zastosowaniami*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 5–14; M. Rusinek, *Teoria (literatury) i opór wobec retoryki*, w: *Retoryka w Polsce. Teoria i praktyka w ostatnim półwieczu*, red. M. Skwara, Szczecin 2006, s. 65–74; R. Koziołek, *Teoria literatury jako akt wiary*, w: *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Katowice 2012, s. 12–20; A. Regiewicz, *Czy potrzebna jest retoryczna teoria literatury?*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2017, z. 5, s. 62–73.

5 M. Rusinek, *Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 168–189.

później stał się tekst Lichańskiego, umieszczony na łamach tego samego dwumiesięcznika w dziale „Polemiki” – *Myślenie o retoryce*⁶, a tuż za tym artykułem wydrukowano Rusinka *Odpowiedź na polemikę Profesora Jakuba Z. Lichańskiego*⁷.

Sam temat polemiki obydwu uczonych prowokuje, żeby do jego opisu przewrotnie użyć narzędzi właśnie retoryki (klasycznej)⁸, która integruje tekstowy, komunikacyjny, kontekstowy i konsytuacyjny aspekt każdej wypowiedzi, ukazując jej perswazyjną, czyli poznawczą, wychowawczą i estetyczną funkcję, nawet publikacji naukowej, zwłaszcza polemicznej, do której można by użyć także instrumentarium erystyki, gdyby nie fakt, że znawcy retoryki, jak chociażby Jerzy Ziomek, uznają, iż „dialektyka erystyczna” Arthura Schopenhauera, będąca sztuką nie tyle przekonywania, ile upokarzania adwersarza, pozostaje „ubocznym objawem XIX-wiecznego kryzysu retoryki, zaniku znajomości szlachetnej dyscypliny, która była nie tylko sztuką słowa, ale i sztuką agonu”⁹.

Zarówno na poziomie tekstowym, jak i komunikacyjnym trzeba od razu zarzucić śmiały zamiar objęcia analizą retoryczną wszystkich aspektów omawianych artykułów. U źródeł dokonanego wyboru leży jednak przekonanie, że elementy, które zostały wybrane, są reprezentatywne i adekwatnie oddają charakter tych naukowych wywodów, jeżeli chodzi o ich meritum, kształt i funkcje.

Na tekstowym poziomie inwencji spośród wielu rozpatrywanych w tym dziale zagadnień warto uwzględnić jedno: „składniki spraw konkretnych”, które pozwolą określić funkcje analizowanych polemik: „[...] ponieważ wpieryw należy objąć myślą ogólnie całą sprawę, a potem wszystko, co ustaliliśmy, uporządkować krótko i zwięźle podług [poszczególnych] kwestii [...] – osoba, treść, przyczyna, czas, miejsce, sposób, materia”¹⁰.

W artykule Lichańskiego poszczególne kwestie odtworzyć można następująco:

Osoba

Persona, której tekstu dotyczy polemika, została przewrotnie zakwestionowana jako przyczyna powstania artykułu: „Mimo iż to tekst Michała Rusinka wywołał niniejsze rozważania, nie będą one polemiką z wcześniej przywołanym”

6 J.Z. Lichański, *Myślenie o retoryce*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 277–294. Dalej w tekście tego artykułu – L i numer strony. Do tej kwestii Lichański powrócił również w introdukcji swojej książki *Retoryka w Polsce. Studia o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej* (DiG, Warszawa 2003), gdzie w przypisie pierwszym czytamy m.in.: „Niniejszy tekst jest zmienioną wersją mojego artykułu, który został opublikowany na łamach »Tekstów Drugich« 2002, nr 1–2, s. 277–294, wraz z odpowiedzią Michała Rusinka. Odpowiedź ta w niczym nie zmienia przedstawionych przeze mnie poglądów i opinii” (s. 6).

7 M. Rusinek, *Odpowiedź na polemikę Profesora Jakuba Z. Lichańskiego*, tamże. Dalej w tekście tego artykułu – R i numer strony.

8 W. Stec, *Retoryka jako narzędzie badania staropolskiej literatury polemicznej. (Na przykładzie „Gratisa” Jana Brożka)*, „Zeszyty Naukowe – Uniwersytet Warszawski. Filia w Białymstoku” 1984, t. 8, z. 44, s. 140–151.

9 J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 99. Zob. też: A. Budzyńska-Daca, J. Kwosek, *Erystyka czyli o sztuce prowadzenia sporu. Komentarze do Schopenhauera*, Warszawa 2019.

10 H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 88–89.

(L, s. 277). Warto jednak już w tym miejscu dodać, że wbrew tej zapowiedzi poszczególne części kompozycyjne są oczywistą polemiką z poglądami Rusinka, częstokroć przywołuje się nawet jego nazwisko, nie wspominając o pierwszym przypisie, który zawiera pełny bibliograficzny adres literalnie kwestionowanej inspiracji.

Treść

„Niniejszy tekst stawia sobie za cel wyjaśnienie pewnych nieporozumień dotyczących retoryki oraz sposobów prezentacji związanych z nią problemów” (L, s. 277).

Przyczyna

„Zaś prawdziwą przyczyną powstania tego tekstu są refleksje i przemyślenia, które nasunęły mi się w trakcie odbywającego się w Warszawie, w dniach 23–27 lipca 2001, XIII Międzynarodowego Kongresu *The International Society for the History of Rhetoric*” (L, s. 277).

Nie ma konieczności odtwarzania kolejnych „składników spraw”, gdyż te przywołane dostatecznie już na poziomie inwencyjnym dowodzą perswazyjnej funkcji omawianego tekstu, głównie w jej intelektualnym wymiarze, co nie znaczy, że pozbawiona została wymiaru wychowawczego i estetycznego. Inaczej hierarchia perswazyjnych funkcji zdaje się układać w odpowiedzi Rusinka, czego można dowieść, odtwarzając składniki spraw konkretnych (znów w wyborze):

Osoba i przyczyna

„Nie z porywczoci zółtodzioba pozwalam więc sobie odpowiedzieć na polemikę Profesora Jakuba Z. Lichańskiego, którą wzbudził mój artykuł, ale właśnie dlatego, że teksty nasze dają się wpisać w spór o szerszym charakterze” (R, s. 290).

Treść

Żeby go [spór] dobrze zrozumieć, trzeba zajrzeć do Platońskiego *Gorgiasa*, gdzie pojawia się odróżnienie dwóch ideałów życia – filozoficznego i retorycznego [...]. Richard Lanham przyporządkowuje im dwa rodzaje ludzi: *homo seriusus* i *homo rhetoricus*. Z punktu widzenia pierwszego z nich świat istnieje niezależnie od ludzkich poglądów, przekonań, systemów wartości i zachowań (w tym także komunikacyjnych) i jako taki jest dla człowieka poznawalny. Człowiek retoryczny natomiast nie ma do świata stosunku poznawczego, lecz kreatywny; uważa, iż to, co jawi się nam jako rzeczywistość, jest konstruktem społecznym lub językowym. Pierwszy jest fundamentalistą, opiera swoje czynności badawcze na stabilnej, niezależnej od kontekstów podstawie i porządkuje swe działania [...]. Drugi jest antyfundamentalistą [...].

Homo seriusus wierzy w jedną prawdę, uniwersalną perspektywę badawczą i „lekceważy pojęcie niewspółmiernych naukowych wizji świata”; dla człowieka retorycznego zaś prawda (np. ta, którą wyznaje *homo seriusus*) jest jednym z możliwych pozorów czy fikcji i właśnie jako „doksyczna”, a nie „epistemiczna” ma charakter retoryczny.

Retoryką interesują się przedstawiciele obu gatunków. Pierwszy traktuje ją jako stabilną dziedzinę wiedzy i umiejętności, wspomagającą rozumienie i poznawanie pozajęzykowego świata – a więc teorię (i praktykę) komunikacji. Drugi dostrzega jej działanie nie jako ułatwiające poznanie i komunikację, lecz określa warunki jej niemożliwości, wie – od Nietzschego – iż akt poznawczy, droga od rzeczy do pojęcia, opiera się na transpozycjach, w których z łatwością dostrzec można mechanizmy retoryczne, mechanizmy działania tropów i figur [...].

Homo seriosus będzie się starał za wszelką cenę ująć retorykę w przepisy, stworzyć jej model i wyznaczyć jej konkretne miejsce. Określanie mechanizmów poznawczych nazwanymi tropów będzie traktował jako nadużycie, a nawet skandal, nie pozwalając retoryce funkcjonować poza określonymi (przez siebie i innych ludzi poważnych) ramami. [...] Profesor Lichański jest człowiekiem poważnym. Teorią i historią retoryki zajmowali się i zajmują prawie wyłącznie ludzie poważni. Dzięki temu powstało olbrzymie instrumentarium nazw różnego rodzaju językowych mechanizmów. Powstały precyzyjne teorie, definicje, pojawiały się liczne próby systematyzacji – właśnie dzięki temu, że *homo seriosus* zawsze był fundamentalistą i zawsze wierzył w przejrzyistość swego metafizyka i jego oddzielność względem retoryki (R, s. 290–292).

Nie sposób wywodom Rusinka już na poziomie inwencyjnym odmówić walorów oddziaływania intelektualnego i zniewalającego, ale nad nimi zadaje się dominować estetyczny aspekt naukowej perswazji, co werbalizuje między innymi efektowny, troisty i ekwilibrystyczny koncept noszący znamiona inwencyjnej amplifikacji gradacyjnej¹¹: od *homo seriosus*, przez fundamentalistę, do profesora Lichańskiego. Tę różnicę hierarchii funkcji w stosunku do artykułu *Myślenie o retoryce* jeszcze lepiej można dostrzec na kolejnych poziomach – kompozycyjnym i elokucyjnym.

Z poniekąd oczywistych powodów kompozycja obydwu analizowanych tekstów stanowi przykład wzorcowego wręcz uporządkowania ich inwencyjnych elementów, łącznie z podręcznikowymi wręcz tranzycjami. Nie trzeba więc zatrzymywać się nad wszystkimi częściami kompozycyjnymi, a uwagę warto poświęcić tylko trzem zagadnieniom, lecz istotnym ze względu na polemiczny, a zatem perswazyjny charakter omawianych wypowiedzi naukowych, mianowicie: argumenty, odpiernie zarzutów oraz uznawane za najważniejszą, prócz wstępu, część kompozycyjną – zakończenie.

W strukturze obydwu polemicznych tekstów można by wyabstrahować właściwie cały repertuar form i sposobów argumentowania znanych klasycznej retoryce. Dla ukazania odmiennie realizowanej przez nie funkcji perswazyjnej wystarczy ograniczyć się do jednego argumentu – analogii¹².

U Lichańskiego czytamy:

Z retoryką jest trochę tak, jak z matematyką, fizyką, biologią czy nawet prawem; we wszystkich tych naukach musimy używać wyspecjalizowanej terminologii nie dlatego, żeby wyglądać na mądrych, ale żeby wiedzieć, o czym mówimy (L, s. 281).

Ten rodzaj wnioskowania wywiedzionego z podobieństwa występuje również u Rusinka. O ile jednak w tekście warszawskiego uczonego wielokrotnie używa się między innymi analogii, żeby uwydatnić intelektualny aspekt perswadowanych sądów (i samej retoryki), o tyle w wywodach krakowskiego polemisty zdaje się dominować estetyczny wymiar perswazji nastawionej głównie na efektywność użytkowaną na przykład dzięki piętrowym analogiom (które niejako przy okazji odbierają retoryce jeden z jej najważniejszych atutów, czyli systemowość):

11 M. Barłowska, *Amplifikacja retoryczna*, w: *Retoryka*, red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek, Warszawa 2008, s. 106–107.

12 A. Budzyńska-Daca, *Sztuka argumentacji*, w: tamże, s. 67–68.

Dla Profesora Lichańskiego retoryka jest nauką formalną podobną do matematyki: „retoryka, jak i matematyka, tworzą spójne systemy”. Porównanie to jest znakomite – jednak nie dlatego, iż „retoryka i matematyka, tworzą spójne systemy”, lecz całkiem na odwrót – zarówno retoryka, jak i matematyka w pewnym momencie „uświadomiły sobie”, że nie mogą być spójnymi systemami. Wystarczy przypomnieć twierdzenie Kurta Gödla mówiące o niemożliwości zbudowania matematycznego systemu, który byłby zarazem niesprzeczny i zupełny, gdyż każdy, nawet najprostszy system matematyczny zawiera zdania, których nie można ani udowodnić, ani obalić na podstawie tworzących ów system aksjomatów i reguł. Status takich zdań w systemie matematycznym jest rzeczywiście porównywalny do statusu nierozstrzygalnych znaczeniowo i funkcjonalnie tropów czy figur (R, s. 292–293).

Te dwa przykłady analogii z dwu polemik prowadzą do kolejnego problemu kompozycyjnego – odpierania zarzutów, czyli refutacji¹³. Zgodnie z zasadami sztuki retorycznej, wywodzącej się jak wiadomo z sądownictwa, a już zwłaszcza w zgodzie z regułami sztuki polemicznej, obie analizowane wypowiedzi naukowe właściwie w całości oparte są na obalaniu sądów adwersarza. *Myślenie o retoryce* Lichańskiego stanowi odparcie poglądów zawartych w artykule *Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce* Rusinka, a tego samego autora *Odpowiedź na polemikę Profesora Jakuba Z. Lichańskiego* sama się tłumaczy swoim tytułem.

Zastosowane w obu analizowanych tekstach techniki zbijania zarzutów mogłyby być ilustracją nieomal wszystkich podręcznikowych przykładów. Żeby ich niepotrzebnie nie odtwarzać, a zarazem by ponownie uwyraźnić różnicę w charakterze perswazji cechującej omawiane artykuły, uwagę warto skupić na tym jednym kontrargumentie, który niejako autotematycznie obnaża proweniencję prowadzonej polemiki, a przynajmniej jednej z nich.

Zaczyna Lichański:

Zdanie Dana Sperbera i Deirdre Wilson [–] „Bardzo bogata i złożona historia (retoryki) warta jest szczegółowych badań, jednakże może być streszczona w kilku zdaniach. W gruncie rzeczy tę samą teorię przekazywało osiemdziesiąt pokoleń nauczycieli osiemdziesięciu pokoleniom uczniów” [–] traktuję najłagodniej jako kompletne nieporozumienie.

Aż jestem zaskoczony, iż Michał Rusinek przyjmuje tę wypowiedź na serio. Jest ona obarczona, poza błędem merytorycznym (nie było tej samej, czyli zawsze identycznej teorii retoryki przynajmniej od czasów późnego antyku, a także w czasach Bizancjum itd.), błędem logicznym (jeśli coś jest bogate i złożone, to nie może być streszczone w prosty sposób, a zwłaszcza – zaproponowany, zwracam uwagę, iż drugie ze zdań w cytowanej opinii Sperbera i Wilson jest metaforą, a nie rzetelną referencją).

Komentarz Rusinka do tych wypowiedzi jest absolutnym nieporozumieniem i wykazuje naganną dla badacza niefrasobliwość. Na pewno tak NIE „wygląda (jak w cytacie) historia retoryki z lotu ptaka [...]. Zacznijmy od tego, iż nie można przekazywać przez osiemdziesiąt pokoleń (czyli przez ok. 2400 lat, tzn. od ok. V w. p.n.e. – co NIE jest prawdą, bo możemy mówić o retoryce już u Homera, w dodatku najstarsze podręczniki nie zachowały się) TEJ samej teorii, wynika to stąd, iż teoria retoryki od czasów Kwintyliana jest jednolita, ale w najbardziej ogólnym ujęciu. W szczegółach jej ujęcia i sposoby wy-

13 M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 90–91.

kładu bardzo się różnią, nie można było zatem przekazywać TEJ SAMEJ teorii. Choćby po wystąpieniu Hermogenesa teoria BYŁA już nieco inna; czy zatem nauczać będziemy jej według Arystotelesa, czy już i według Hermogenesa, a może według Kwintyliana, czy będziemy wykładać w języku greckim, a może raczej po łacinie? (L, s. 281).

Odpowiada Rusinek:

Profesor Lichański – zarzucając mi błąd merytoryczny – poucza na początku, iż „nie było tej samej [...] teorii retoryki”, pod koniec dochodzi jednak do wniosku, że „*de facto* jest tylko jedna teoria [retoryki]”. Być może zresztą jest to element pewnej, dość zdumiewającej **strategii erystycznej** [podkr. M.R.], która polega na ataku na jakieś sformułowanie (np. mówiące o tym, że teoria retoryczna w ujęciu historycznym nie ulegała specjalnie wyrazistym zmianom i wygląda tak samo z lotu ptaka) i zastąpieniu go własnym, prawie synonimicznym („teoria retoryki od czasów Kwintyliana jest jednolita, ale w najbardziej ogólnym ujęciu”) (R, s. 293).

Niezależnie od meritum zarzutów oraz ich odpierniania, istotniejsze są sposoby i chwytły, jakich w refutacji użyto, a zdradza je formuła „strategia erystyczna”. I nie chodzi tu raczej ani o zdeprawowaną dialektykę, jaką była erystyka w starożytności¹⁴, ani o dziewiętnastowieczną dialektykę erystyczną Schopenhauera, czyli pozbawioną szlachetności retorykę rozumianą jako sztuka agonu, o której wspomniano już we wstępie tego artykułu; inwencja i kompozycja polemiki Rusinka przywodzą na myśl raczej współczesne (ponowoczesne?) pojmowanie erystyki jako „sztuki prowadzenia sporów”, która niczym retoryka służy przekonywaniu, „ale nie rozmówcy, tylko publiczności przysłuchującej się debacie”, a przyświeca jej przede wszystkim jeden cyniczny cel podstawowy:

Najczęściej chodzi [...] nie o przekonanie, lecz o pokonanie rozmówcy: wykazanie, że jest się kimś od niego lepszym, mądrzejszym, lepiej znającym się na rzeczy. A nawet nie tyle wykazanie, że jest się lepszym, ile stworzenie takiego wrażenia¹⁵.

Jeżeli przyjąć takie założenie, to dzięki niemu znów ujawnia się dominacja funkcji estetycznej w tekście Rusinka nad funkcjami poznawczą i zniewalającą, te natomiast zdają się wieść prym w artykule Lichańskiego. Taki układ hierarchii funkcji w polemicznej perswazji obydwu publikacji potwierdza również ostatni i najważniejszy z perswazyjnego punktu widzenia składnik kompozycji – zakończenie.

Za epilog polemicznego artykułu Lichańskiego można uznać dwa ostatnie akapity tekstu:

Nie możemy zatem w rozważaniach na temat teorii retoryki abstrahować od jej historii. To automatycznie wyklucza mówienia o „powrotach”, „zwrotach” itd. Retoryka także ani się nie kończy, ani także jej cel nie uległ zmianie; jej cechą jest bowiem trwałość. Natomiast ulegają zmianie i jej zastosowania, i oczekiwania, które wobec niej mają potencjalni jej użytkownicy. Powiedzmy wreszcie dobitnie: nie ma możliwości „reto-

14 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1988, s. 39.

15 M. Kochan, *Pojedynek na słowa. Techniki erystyczne w publicznych sporach*, Kraków 2007, s. 15–16. Zob. też: A. Budzyńska-Daca, *Retoryka debaty. Polskie wielkie debaty przedwyborcze 1995–2010*, Warszawa 2015.

rycznej lektury historii retoryki” czy też traktowania takowej jako swoistych metafor, a wreszcie – „dostrzeżenia alegorycznego charakteru samej koncepcji retoryki”. Są to raczej dość niefortunne przenośnie, które nic nie mówią o samym przedmiocie, a tylko – o stosunku badacza do tegoż przedmiotu.

Pani Retoryka – jak słusznie przypomniał Walter Jens – to dawna i nowa Królowa Nauk, Wiedzy i Umiejętności, której władztwo rozciąga się na całą sferę myśli niesformalizowanej. Aby w pełni z Jej łask skorzystać, winniśmy o tym pamiętać i starać się nie obrażać Królowej, jej gniew, jak to okazało się przy budowie wieży Babel, może być dla nas śmiertelnie groźny (L, s. 289).

W przypadku *Odpowiedzi* Rusinka zakończenie też mieści się w granicach dwóch akapitów (fragmenty):

[...] jak pisze Dominick LaCapra – „historyk wchodzi w relacje »konwersacyjne« z przeszłością i innymi badaczami starającymi się ją zrozumieć”. Innymi badaczami reprezentującymi inne perspektywy, mówiącymi innymi idiolektami, innymi językami metodologicznymi. Stąd wyrażone na końcu marzenie Profesora Lichańskiego o powrocie do stanu sprzed wieży Babel.

Różnice między naszymi stanowiskami można też po prostu sprowadzić do różnych, że tak powiem, doświadczeń lekturowych, co łatwo dostrzec po przypisach. Które książki są lepsze? Która perspektywa jest lepsza? Tego nie jestem – i nie mogę być – obiektywnie pewien, gdyż zależy to od światopoglądu badacza. Pewien jestem tylko jednego: Profesor Lichański posługuje się niedobrym wydaniem Biblii, według którego zburzenie wspomnianej wieży Babel spowodowane było gniewem retoryki. To nie retoryka. To Bóg. Nie retoryki się trzeba bać, lecz Boga, Panie Profesorze (R, s. 294).

Prócz wspomnianych już technik zbijania zarzutów obie peroracje zawierają, zgodnie ze wskazówkami Arystotelesa, wszystkie podstawowe elementy zakończenia: „życzliwe nastroszenie słuchacza, powiększenie lub pomniejszenie głównej myśli dyskursu, wywołanie odpowiedniego do treści wzruszenia odbiorcy oraz odświeżenie i uwydatnienie głównych argumentów perswazji”¹⁶. Tyle że również w obydwu epilogach widać odmienny typ perswazyjnego oddziaływania. W tekście Lichańskiego większą moc ma oddziaływanie intelektualne niż emocjonalne, gdyż odwołuje się ono do wiedzy pewnej, ufności w moc języka i jego asercji, w przeciwieństwie do polemicznego tekstu Rusinka, stanowiącego wyraz negacji wszelkiego aprioryzmu, sceptycznej postawy wobec poznawczych możliwości języka oraz równouprawnienia odmiennych i niekonkurencyjnych zapatrywań między innymi dzięki prymatowi oddziaływania estetycznego nad intelektualnym, co najłatwiej dostrzec na poziomie elokucji.

Po raz kolejny trzeba zauważyć, że podobnie jak w perspektywie inwencyjnej i kompozycyjnej, tak też w obrębie elokucji obydwie teksty mogą być bogatym źródłem znanych retoryce klasycznej zabiegów, w tym wypadku – tropów i figur retorycznych, czego dowiodłaby nawet pobieżna analiza stylistyczna cytowanych już fragmentów obydwu polemik. Zamiast niej wystarczy przeanalizować jeden trop pojawiający się w obydwu tekstach, który uwyraźnia odmienną hierarchię ich

16 M. Korolko, *Sztuka retoryki*, dz. cyt., s. 95.

funkcji perswazyjnej¹⁷: *lógos* w *Myśleniu o retoryce*, *páthos* zaś w *Odpowiedzi*. Ten trop to oczywiście metafora, zwłaszcza przenośnie z cytowanych epilogów.

Jeżeli uznać Retorykę-Królową¹⁸, a także wieżę Babel za metafory, to wskazanie celu ich użycia w zakończeniu polemiki Lichańskiego nie następuje problemu, gdyż odpowiadają one inwencyjnemu i kompozycyjnemu kształtowi całej wypowiedzi, współtworzą jej prosty, wedle typologii i terminologii retorycznej, styl, a zatem potwierdzają dominację oddziaływania intelektualnego nad emocjonalnym i estetycznym¹⁹. Ta sama przenośnia, wieża Babel, wobec nieprzywołania metafory Pani Królowej Retoryki, w epilogu *Odpowiedzi* Rusinka, choć również konweniuje jej poziomowi *inventio* i *compositio*, to współkształtuje zgoła inny styl, retorycznie klasyfikowany jako umiarkowany, oraz sygnalizuje, zwłaszcza w połączeniu z apostrofą, jeszcze inną właściwość naukowego pisarstwa tego uczonego, która wykracza poza ściśle stylistyczny wymiar twórczości, czyli ironię²⁰. Jej występowanie po raz kolejny dowodzi prymatu funkcji estetycznej nad funkcjami poznawczą i zniewalającą w perswazyjnym oddziaływaniu tej analizowanej wypowiedzi²¹.

Dostrzeżenie wskaźników ironii w tekście Rusinka oraz rzadszej reprezentacji ich przejawów w artykule Lichańskiego prowadzi do problemu komunikacyjnych uwarunkowań, w jakich obie polemiki funkcjonują, gdyż owe wskaźniki mają

17 E. Modrzejewska, „*Lógos*”, „*éthos*”, „*pathos*” w praktyce medialno-politycznej. *Środki przekonywania w cytowanych wypowiedziach opozycji*, „Forum Artis Rhetoricae” 2012, nr 2, s. 55–78.

18 „Czym zatem ostatecznie jest domena Pani Retoryki – przedstawianej z reguły w postaci pięknej kobiety, w zbroi, koronie na głowie i z mieczem w dłoni?” – takie zdanie można odnaleźć w innej, książkowej publikacji Lichańskiego *Co to jest retoryka?* (Kraków 1996, s. 62). Z kolei w książce Rusinka pojawia się stosowna reprodukcja ryciny *Rhetorica*, a we *Wstępie* namysł nad jej statusem emblematu, alegorii, symbolu czy też personifikacji (*Między retoryką a retorycznością*, dz. cyt., s. 7–8).

19 Za jeden z przejawów nadrzędnie estetycznego oddziaływania w naukowych tekstach Lichańskiego mogą uchodzić zabiegi typograficzne, na przykład celowe stosowanie nagminnych wewnątrzdzaniowych kapitalików, którym nie sposób jednak odmówić również pełnienia funkcji kształczącej i wychowawczej.

20 Najlepiej tekstowy wymiar ironii objaśnia Jerzy Ziomek, odwołując się do jednego z ogólnych, semantycznych mechanizmów powstawania figur myśli, czyli do immutacji:

„Istotną cechą tej odmiany figur jest ich trójwarstwowy układ:

↓ słowa

↓ rzeczy w znaczeniu dosłownym

↓ rzeczy w znaczeniu postulowanym.

Terminy »słowo« i »rzecz« mają tu oczywiście takie samo znaczenie jak w ciągu dotychczasowych wywodów: *verbum* i *res*; nie należy ich »przekładać« i modernizować – można co najwyżej najogólniej powiedzieć, że »słowo«, czyli znak słowny spełnia funkcję referencyjną w stosunku do rzeczy rozumianej jako odniesienie” (*Retoryka opisowa*, dz. cyt., s. 237).

21 Za ewentualny wskaźnik ironii w artykule Lichańskiego można by uznać na przykład zdanie: „Aż jestem zaskoczony, iż Michał Rusinek przyjmuje tę wypowiedź na serio” (L, s. 281). Gdyby jednak uwzględnić pozostałe dwa działy retoryki, czyli *memoria* (gr. *mnéme*), a zwłaszcza *actio* (gr. *hipokrisis*), to ironiczny wydźwięk wypowiedzi Lichańskiego byłby raczej (wy)tłumiony, a Rusinka – wręcz przeciwnie – (z)multiplikowany. Zob. przypis 22.

również pozajęzykowy charakter²². W tym zakresie retoryka także podsuwa różne możliwości²³.

Jeżeli przyjąć model komunikacji, który teoretyk retoryki ujmuje w schemat: „nadawca (wykonawca) → tekst → odbiorca prymarny (adresat sformułowany) → odbiorcy sekundarni”²⁴, to w przypadku analizowanych tekstów tożsamość komunikacyjnych ról nadawcy i wykonawcy obydwu polemistów można uznać za pewnik (o ile pominąć udział redaktorów i korektorów), a sygnatury „Jakub Z. Lichański” i „Michał Rusinek” mają desygnaty znane przecież nie tylko w świecie nauki. Z nadawczych ról polemistów bezpośrednio też wynikają role po odbiorczej stronie komunikacji. Za odbiorcę prymarnego polemiki Lichańskiego należy uznać Rusinka, choć werbalnie nadawca-wykonawca takiej roli mu odmawia, w przeciwieństwie do polemicznej wypowiedzi krakowskiego uczonego, który – choć kreuje się na naukowego czeladnika – to adresata przywołuje nawet wprost w finałowej apostrofie, dosłownie nazywając go niemal Mistrzem, jakkolwiek niekiedy błędzącym (na przykład w kwestii doboru lektur i tłumaczeń). W obydwu zaś polemicznych wypowiedziach pozostałym czytelnikom przypada rola odbiorców sekundarnych. Taka obsada ról komunikacyjnych potwierdza, że poprzez obydwa teksty tak samo próbuje się oddziaływać perswazyjnie, ale odmiennie hierarchizując trzy aspekty przekonywania (*persuadere*). U Lichańskiego: *docere, movere, delectare*; u Rusinka: *delectare, docere, movere*. Wiele wskazuje jednak, że polemisi do swoich poglądów i racji wzajemnie się nie przekonali. Taki wniosek wzmocni przywołanie jeszcze innych uwarunkowań – kontekstowych i konsytuacyjnych.

Najbliższy kontekst dla analizowanych wypowiedzi, będących jednak polemikami, ale różnie realizującymi polemiczną funkcję perswazyjną, stanowi oczywiście dorobek obydwu profesorów. Nie ma potrzeby ani miejsca, żeby go tutaj w całości omawiać. Dość wspomnieć, że profesor Lichański konsekwentnie w kolejnych publikacjach przedstawia wyniki swoich badań nad retoryką, nawet podaje precyzyjną jej definicję (inni badacze są pod tym względem bardziej wstrzemięźliwi²⁵) i stale ją cytuje²⁶. Również konsekwentnie o retoryce / retoryczności pisze profesor

22 Jak wykazuje Ziomek, ironia posiada także wymiar pozatekstowy, „zakłada czy co najmniej kalkuluje pewne elementy gry – nie jest sama przez się oczywista, zaprasza do współuczestnictwa w odkrywaniu ukrytego a prawdziwego sensu” (*Retoryka opisowa*, dz. cyt., s. 247).

23 Np.: R.B. Douglass, *Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej*, przeł. W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1.

24 J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, dz. cyt., s. 18.

25 „Retoryka jest bowiem i sztuką pięknego wysłowienia, i teorią prozy, i teorią wymowy jako sztuki oratorskiego, i sztuką argumentacji, ale jest tym wszystkim poniekąd i w pewnej mierze; jednocześnie wchodzi retoryka w związki z dyscyplinami sąsiednimi, co pośrednio dowodzi jej aktywności, produktywności i atrakcyjności”. Tamże, s. 15.

26 Np.: „[...] retoryka to 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 autora” (J.Z. Lichański, *Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*, Warszawa 1992, s. 52). Tak szeroka definicja retoryki bywała oczywiście poddawana polemicznej krytyce, na przykład w recenzji

Rusinek w wielu swoich artykułach i książkach²⁷, tyle że daje się w nich zauważyć wyraźne rozszczepienie. W publikacjach naukowych rozważa „retoryczność” na różne sposoby rozumianą, ale jednakowo podważającą status retoryki klasycznej, niemniej wraca do niej w podręcznikach do retoryki, w których na przykład jej działy okazują się nadal użyteczne chociażby w edukacji²⁸.

Nie od rzeczy będzie też wspomnieć o literackiej twórczości Michała Rusinka i jego translatorskich dokonaniach. Zwłaszcza dzieła literackie tego autora zdają się stanowić najbliższy kontekst dla „delektacyjnego” aspektu perswazji w jego polemice z poglądami Jakuba Z. Lichańskiego.

Polemikę obydwu profesorów da się ulokować w jeszcze innym kontekście – sporów w obrębie literaturoznawstwa. Jeżeli pominąć zarówno fundamentalną rozbieżność poglądów na literaturę już u zarania jej dziejów i naukowej nad nią refleksji w filozofii Platona i Arystotelesa²⁹, jak też wspomniany już współczesny spór dotyczący wzajemnych relacji między teorią literatury a retoryką³⁰, a także poetyką i retoryką³¹, to na pewno trzeba przypomnieć znaną polemikę, którą prowadzili profesorowie Roman Ingarden i Henryk Markiewicz³². Z jednej strony miała ona istotne

książki *Retoryka a literatura* (red. B. Otwinowska, Wrocław 1984), w której znalazł się artykuł Lichańskiego *Retoryka. Przegląd współczesnych szkół i metod badawczych* (J. Sokolski, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 311–313).

27 M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012. Z koncepcją retoryczności gracko rozprawiła się w polemicznej recenzji dorobku naukowego dr. Rusinka prof. Seweryna Wyślouch w trakcie jego przewodu habilitacyjnego przeprowadzonego na podstawie głównie tej właśnie książki. Zob.: <http://old.ck.gov.pl/images/PDF/Awanse/RusinekMichal/za5.pdf> (dostęp: 28.08.2018).

28 „Zastosowaliśmy wprawdzie klasyczny podział retoryki, proponowany przez większość podręczników, na inwencję (obmyślenie sposobów ujęcia tematu i »usytuowanie się« względem odbiorców), kompozycję (konstruowanie planu wypowiedzi i układanie argumentów w odpowiedniej kolejności) i stylistykę (dobieranie właściwych środków stylistycznych). Żeby jednak nie obarczać pamięci Czytelnika ciężarem teorii, sygnalizujemy ten podział wyłącznie graficznie, za pomocą ikon”. M. Rusinek, A. Załazińska, *Retoryka podręczna czyli jak wnikliwie słuchać i przekonująco mówić*, Kraków 2005, s. 7. (podobnie ta rzecz się przedstawia w nowszej reedycji (M. Rusinek, A. Załazińska, *Retoryka codzienna. Poradnik nie tylko językowy*, Warszawa 2010, s. 7). Jak zauważa Marek Skwara, „w powojennych dziejach polskiej retoryki” da się wyodrębnić trzy nurty: klasyczny (Korolko), strukturalistyczny/modernistyczny (Ziomek) i postmodernistyczny/dekonstrukcyjny; „[...] dla nurtu dekonstrukcyjnego zaś chyba nie powstał jeszcze w Polsce taki podręcznik, choć wydaje się, że niektóre fragmenty pracy Michała Rusinka i Anety Załazińskiej, *Retoryka podręczna*, mogą uchodzić za jego zapowiedź”. M. Skwara, *O polskiej retoryce po 1945 roku*, w: *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 15.

29 E. Czaplejewicz, *Pierwotne założenia: Czym jest poetyka pragmatyczna?*, w: tegoż, *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*, Warszawa 1990.

30 M. Rusinek, *Teoria (literatury) i opór wobec retoryki*, w: *Retoryka w Polsce. Teoria i praktyka w ostatnim półwieczu*, dz. cyt. Nb. w tym tomie „ocalono od zapomnienia” trzy konferencyjne limeryki autorstwa Michała Rusinka (s. 373).

31 J.Z. Lichański, *Retoryka i poetyka: siostry czy rywalki?*, w: *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej*, red. T. Budrewicz, J.S. Ossowski, Kraków 2008.

32 H. Markiewicz, *Roman Ingarden o dziele literackim*, „Estetyka” 1961, t. 2, s. 266–277; R. Ingarden, *W sprawie budowy dzieła literackiego. Profesorowi Markiewiczowi w odpowiedzi*,

znaczenie dla polskiego literaturoznawstwa z punktu widzenia jego przemian i historii, z drugiej zaś, po latach, uwiarygadnia przekonanie, że naukowe zapatrywania, również na literaturę, zawisłe są od światopoglądu badacza³³, jakkolwiek także literaturoznawcy przyświeca cel dążenia ku prawdzie, chociaż zmierzać do niej może różnymi drogami, czego świadectwem są między innymi analizowane polemiki Lichańskiego i Rusinka; jedna nastawiona na perswazyjne pouczanie niezdystryansowane, druga – na perswazyjne estetyzowanie ironiczne.

Prócz komunikacyjnych i kontekstowych uwarunkowań na odmienne ukształtowanie perswazji w obydwu tekstach wskazują również okoliczności nie tyle językowe, ile pozawerbalne, które jednak bez języka także obejść się raczej nie mogą, czyli konsytuacja. Spośród wielu w odniesieniu do omawianych polemik warto wspomnieć o dwóch: kryzysie humanistyki (zwłaszcza polonistycznej) i postmodernizmie w Polsce.

O przyczynach, zjawisku i następstwach tak zwanego kryzysu w humanistyce, zwłaszcza polonistycznej, pisano już wielokrotnie, między innymi w artykule Ryszarda Nycza, z którego to artykułu, opublikowanego w 2001 roku, ta fraza została zaczerpnięta³⁴. Zresztą w następnym numerze „Tekstów Drugich” artykuł Rusinka *Powrót, zwrot i różnica...* sąsiaduje nawet z tekstem Andrzeja Karczka *Kryzys badań literackich a po-poststrukturalistyczne propozycje*³⁵. Możliwości wyjścia z tego kryzysu były (i są) różne. Jedną z nich stanowił powrót do retoryki klasycznej³⁶, ale ta propozycja nie przyjęła się powszechnie, większą karierę w naukach humanistycznych zrobiła retoryczność, kojarzona, o czym była już mowa, z ponowoczesnością i postmodernizmem, który w polskiej nauce przyjęty został dość podejrzliwie. Dość wspomnieć we fragmencie słynny artykuł Włodzimierza Boleckiego *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)* z 1993 roku:

Ujmijmy rzecz w największym skrócie: „postmodernizmem” rządzi kult sztuczności, literaturą polską rządzi kult autentyczności. Cechą i wartością „postmodernizmu” jest dekonstrukcja rozumiana jako fragmentaryzacja, w Polsce koniecznością i powinnością jawi się rekonstrukcja (czyli odbudowywanie, a nie niszczenie). „Postmodernizm” glo-

„Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1, s. 183–202; H. Markiewicz, *Jeszcze o budowie dzieła literackiego. W związku z artykułem prof. R. Ingardena*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2, s. 429–434.

33 V. Biti, *Ideologia znaku literackiego – znak teoretycznej ideologii. O aktualnej sytuacji teorii literatury w Jugosławii*, przeł. J. Wierzbicki, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3, s. 225–252. Charakterystyczne są słowa autorskiego komentarza do jednego z ostatnich opublikowanych za życia uczonego wydań *Głównych problemów wiedzy o literaturze*: „Chciałbym tu zaznaczyć, że niektóre sformułowania, cytaty i nawiązania do radzieckich autorytetów, które dziś mogą razić czy dziwić, podyktowane były wprawdzie względami taktycznymi, nie pozostawały jednak w sprzeczności z moimi ówczesnymi przekonaniem”. H. Markiewicz, *Od Autora*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 341.

34 R. Nycz, *O jednym z powodów tak zwanego kryzysu (w humanistyce, zwłaszcza polonistycznej)*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 4–6. Zob. też np.: M.P. Markowski, *Humanistyka: niedokończony projekt*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 13–28.

35 A. Karcz, *Kryzys badań literackich a po-poststrukturalistyczne propozycje*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 156–167.

36 M. Kaczmarkowski, *Retoryka (starożytna) – możliwa podstawa nauk humanistycznych*, w: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, red. J. Axer, Warszawa 1996, s. 95–105.

ryfikuje hedonistyczne przeżywanie czasu teraźniejszego, a przeszłość i przyszłość nie są dla niego wartościami, natomiast w Polsce każda przeszłość jest przedmiotem kultu, a przyszłość – stanem pożądania. „Postmodernizm”, fragmentaryzując przeszłość, likwiduje ciągłość, tymczasem literatura polska ciągłość (i jej zagubione czy zniszczone ogniw) programowo pielęgnuje. Literatura polska kultywuje też historyczność i tragizm, podczas gdy „postmodernizm” całkowicie unieważnia i unicestwia te kategorie. W estetyce „postmodernizmu” nie ma wartości, a istnieją tylko stereotypy, natomiast w literaturze polskiej nawet stereotypy są lub chcą być wartościami. „Postmodernizm” jest apologią demonstracyjnych powtórzeń i wtórności, literaturą polską rządzi imperatyw poszukiwania nowości i odkrywania przeszłości. W „postmodernizmie” rzeczywistość jest jedynie obracaniem konwencjami, w literaturze polskiej konwencje są obnażane, po to by wykazać istnienie niezależnych od nich wartości, np. rzeczywistości (bytu), prawdy, sensu, *etc.* „Postmodernizm” wyrzeka się wiary w budowanie czegokolwiek od początku, natomiast w Polsce ta wiara jest od pokoleń stałym składnikiem społecznej świadomości. „Postmodernizm” nobilituje kulturę popularną, w Polsce kultura rozumiana jest elitarnie. W „postmodernizmie” nie ma granicy między *high* i *mass culture*, w Polsce granica między kulturą wysoką a niską jest różnicą we wszystkim podstawową: to różnica między miastem a wsią, między szkołą gminną a uniwersytetem, między odpustowym straganem a teatrem, między strzelaniem z bata a filharmonią. Mówiąc krótko, cywilizacja, która stworzyła „postmodernizm”, na pewno jeszcze nie istnieje nad Wisłą³⁷.

Nie trzeba przeprowadzać szczegółowych rozbiórów semantycznych, aby zauważyć, że Rusinkowa retoryczność sytuuje się po jednej, „postmodernistycznej” stronie tych efektownych antynomii, co nie znaczy, że retoryka spod znaku Lichańskiego da się ulokować biegunowo po stronie drugiej. Poglądy Boleckiego zdają się mieć odmienną od retoryki klasycznej proveniencję i nieneutralne etycznie zabarwienie. Tak czy inaczej, wbrew tej filipice postmodernizm zagnieździł się również nad Wisłą, chociaż wciąż nie spełniło się naukowe proroctwo Jana Tomkowskiego z 1998 roku:

Elitarny mimo wszystko postmodernizm to intelektualna moda, która pewnego dnia ustąpi miejsca innym atrakcyjnym (już dziś odziewają się od niej stanowczo niektórzy pisarze). A w humanistyce i literaturze – oprócz „dekonstrukcyjnego” bałaganu – pozostanie po niej pewien powiew świeżości i kilka arcydzieł³⁸.

A zatem konsytuacyjne okoliczności współtworzone przez postmodernizm i wciąż odczuwany kryzys humanistyki, dalszy kontekst polemik w obrębie literaturoznawstwa i bliższy kontekst całej twórczości naukowej Lichańskiego i Rusinka, uwarunkowania komunikacyjne analizowanych polemik obydwu tych uczonych, a przede wszystkim inwencyjny, kompozycyjny i elokucyjny kształt omawianych tekstów wskazują, że oba pełnią funkcję perswazyjną, tyle że jej dominantę w tekście Lichańskiego stanowi pouczenie lub uczenie, natomiast w odpowiedzi Rusinka – stwarzanie (estetycznej) przyjemności. Retoryczna analiza tych polemik kolejny raz

³⁷ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 22–23.

³⁸ J. Tomkowski, *Dwadzieścia lat z literaturą 1977–1996*, Warszawa 1998, s. 31.

potwierdza również spostrzeżenie, jak trudno przekształcić *dissensus* w *consensus* – nawet w nauce, która z założenia nie operuje mniemaniami (*doxa*), lecz wiedzą pewną (*episteme*)³⁹ – gdyż perswazja zależy przede wszystkim od zinternalizowanych wartości, ale retoryka, głównie klasyczna, wciąż oferuje optymistyczną antropologię „człowieka rozumnego, tj. takiego, którego można przekonać”⁴⁰. Czyż nie na tym polega humanizm?

Bibliografia

- Biti Vladimir, *Ideologia znaku literackiego – znak teoretycznej ideologii. O aktualnej sytuacji teorii literatury w Jugosławii*, przeł. Jan Wierzbicki, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3, s. 225–252.
- Bogołębska Barbara, *Współczesne polskie badania nad retoryką i jej zastosowaniami*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, t. 7, s. 5–14.
- Bolecki Włodzimierz, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 7–24.
- Budzyńska-Daca Agnieszka, *Retoryka debaty. Polskie wielkie debaty przedwyborcze 1995–2010*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Budzyńska-Daca Agnieszka, *Sztuka argumentacji*, w: *Retoryka*, red. Maria Barłowska, Agnieszka Budzyńska-Daca, Piotr Wilczek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Budzyńska-Daca Agnieszka, Kwosek Jacek, *Erystyka czyli o sztuce prowadzenia sporu. Komentarze do Schopenhauera*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.
- Burzyńska Anna, *Poststrukturalizm*, w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Czaplejewicz Eugeniusz, *Pierwotne założenia: Czym jest poetyka pragmatyczna?*, w: tegoż, *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990.
- Douglas Rodney B., *Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej*, przeł. Wiesław Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 203–210.
- Ingarden Roman, *W sprawie budowy dzieła literackiego. Profesorowi Markiewiczowi w odpowiedzi*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1, s. 183–202.
- Kaczmarkowski Michał, *Retoryka (starożytna) – możliwa podstawa nauk humanistycznych*, w: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, red. Jerzy Axer, Warszawa 1996, s. 95–105.
- Karcz Andrzej, *Kryzys badań literackich a po-poststrukturalistyczne propozycje*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 156–167.
- Kochan Marek, *Pojedynek na słowa. Techniki erystyczne w publicznych sporach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Korolko Mirosław, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Koziołek Ryszard, *Teoria literatury jako akt wiary*, w: *Teoria nad-interpretacją?*, red. Józef Olejniczak, Marta Baron, Paweł Tomczok, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

39 J. Ziomek, *O współczesności retoryki*, w: tegoż, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 141.

40 J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, dz. cyt., s. 9.

- Lausberg Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. Albert Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, 2002.
- Lichański Jakub Z., *Co to jest retoryka?*, Wydawnictwo PAN, Kraków 1996.
- Lichański Jakub Z., *Myślenie o retoryce*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 277–294.
- Lichański Jakub Z., *Retoryka. Przegląd współczesnych szkół i metod badawczych*, w: *Retoryka a literatura*, red. Barbara Otwinowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Lichański Jakub Z., *Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Lichański Jakub Z., *Retoryka przeciw postmodernizmowi*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6, s. 35–42.
- Lichański Jakub Z., *Retoryka w Polsce. Studia o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003.
- Lichański Jakub Z., *Retoryka i poetyka: siostry czy rywalki?*, w: *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej*, red. Tadeusz Budrewicz, Jerzy S. Ossowski, Antykwia, Kraków 2008.
- Markowski Michał P., *Humanistyka: niedokończony projekt*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 13–28.
- Markiewicz Henryk, *Jeszcze o budowie dzieła literackiego. W związku z artykułem prof. R. Ingardena*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2, s. 429–434.
- Markiewicz Henryk, *Od Autora*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, TAIWPN Universitas, Kraków 1996.
- Markiewicz Henryk, *Roman Ingarden o dziele literackim*, „Estetyka” 1961, t. 2, s. 266–277.
- Modrzejewska Ewa, *Lógos, éthos, pathos w praktyce medialno-politycznej. Środki przekonywania w cytowanych wypowiedziach opozycji*, „Forum Artis Rhetoricae” 2012, nr 2, s. 55–78.
- Nycz Ryszard, *O jednym z powodów tak zwanego kryzysu (w humanistyce, zwłaszcza polonistycznej)*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 4–6.
- Regiewicz Adam, *Czy potrzebna jest retoryczna teoria literatury?*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2017, z. 5, s. 62–73.
- Retoryka a literatura*, red. Barbara Otwinowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Rusinek Michał, *Między retoryką a retorycznością*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.
- Rusinek Michał, *Odpowiedź na polemikę Profesora Jakuba Z. Lichańskiego*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 290–294.
- Rusinek Michał, *Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 168–189.
- Rusinek Michał, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.
- Rusinek Michał, *Teoria (literatury) i opór wobec retoryki*, w: *Retoryka w Polsce. Teoria i praktyka w ostatnim półwieczu*, red. Marek Skwara, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006, s. 65–74.
- Rusinek Michał, Załazińska Aneta, *Retoryka codzienna. Poradnik nie tylko językowy*, Czarna Owca, Warszawa 2010.

Rusinek Michał, Załazińska Aneta, *Retoryka podręczna czyli jak wnikliwie słuchać i przekonująco mówić*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.

Skwara Marek, *O polskiej retoryce po 1945 roku*, w: *Retoryka*, red. Marek Skwara, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.

Sokolski Jacek, *Retoryka a literatura (recenzja)*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 311–313.

Stec Wiesław, *Retoryka jako narzędzie badania staropolskiej literatury polemicznej. (Na przykładzie Gratiosa Jana Brożka)*, „Zeszyty Naukowe – Uniwersytet Warszawski. Filia w Białymstoku” 1984, t. 8, z. 44, s. 140–151.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

Tomkowski Jan, *Dwadzieścia lat z literaturą 1977–1996*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998.

Ziomek Jerzy, *O współczesności retoryki*, w: tegoż, *Prace ostatnie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Ziomek Jerzy, *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Streszczenie

W artykule podjęta została próba opisanego sporu w teorii (literatury) na przykładzie polemiki Panów Profesorów Jakuba Z. Lichańskiego i Michała Rusinka. Publiczna dyskusja tych uczonych prowadzona była głównie na łamach najważniejszych periodyków polskiej humanistyki w początkach pierwszej dekady XXI wieku, a dotyczyła sposobu rozumienia retoryki, którą prof. Lichański pojmuje tradycyjnie, choć zarazem nowocześnie, natomiast prof. Rusinek ujmując retorykę w wymyślnych kategoriach ponowoczesności. Metodę opisu tego sporu przewrotnie oferuje sama retoryka (klasyczna), która integruje tekstowy, komunikacyjny i kontekstowy aspekt każdej wypowiedzi, ukazując jej perswazyjną, czyli poznawczą, wychowawczą i estetyczną, funkcję. Nawet publikacji naukowej, zwłaszcza polemicznej.

(Classical) Rhetoric vs. (Postmodern) Rhetoricity. The Rhetorical Analysis of a Scholarly Polemic. The Case of Jakub Z. Lichański and Michał Rusinek

Abstract

The article is an attempt to describe the dispute in the theory of literature, as exemplified by a polemic between Professor Jakub Z. Lichański and Professor Michał Rusinek. The public dispute of these scholars was mainly conducted in the issues of some major Polish humanities periodicals at the beginning of the first decade of the 21st century and concerned the perception of rhetoric, which Prof. Lichański understands in a traditional but at the same time modern way, while prof. Rusinek applies conceptually sophisticated categories of postmodernity. Surprisingly, the method of describing this polemic is offered by classical rhetoric itself, which integrates textual, communicative and contextual aspects of each statement, demonstrating its persuasive, i.e.: cognitive, educational and aesthetic functions. Even in the case of a scientific dissertation, particularly, a polemical one.

Słowa kluczowe: humanizm, retoryka, retoryczność, perswazja, polemika, spór

Keywords: humanism, rhetoric, rhetoricity, persuasion, polemic, dispute

Mirosław Ryszkiewicz, doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Katedrze Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej (do 1 X 2019 r. Zakład Teorii i Antropologii Literatury) Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się głównie zagadnieniami z pogranicza teorii literatury

i teorii retoryki, w tym retoryką powieści kryminalnej. Autor książki *Forma ideologii – ideologia formy. O powieściach Stefana Kisielewskiego*, współautor i współredaktor podręcznika akademickiego *Wersyfikacja polska* oraz monografii zbiorowych *Literatura i jej obrzeża* i *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku* tudzież redaktor tomu *Prowincja – świat, Europa, Polska. Zbiór studiów*.

Beata Garlej

ORCID 0000-0001-8737-7924

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

O komecie „systemowej” myśli Johanna Immanuela Volkelta i jej randze dla Ingardenowskiej filozofii sztuki

*Ach, muszę się wypalić do dna i do końca,
jak światła wędrujące po gościńcach mlecznych,
zanim upadnę gwiazdą obłędem płonąca,
kometą snów bolesnych, a światu zbytecznych¹.*

Władysław Broniewski, *Kometa*

Czy o myśli Johanna Immanuela Volkelta, uściślijmy zgodnie z tytułem przedkłaданego obecnie czytelnikowi tekstu, wyłożonej przezeń w *System der Ästhetik*, można mówić, posiłkując się metaforą ulotnej komety, choćby tej z przywołanego przed momentem fragmentu wiersza? Gdyby rzecz sprowadzić do kwestii, na której omówieniu przede wszystkim nam zależy, to jest wyświetlenia rangi *Systemu* dla filozofii sztuki Romana Ingardena i przy jednoczesnym uwzględnieniu wyłącznie pierwodruku Volkeltowego dzieła, niewątpliwie należałoby dać teraz odpowiedź twierdzącą². Niesłusznym byłoby jednak ustosunkowanie się ucznia Husserla, powtórzmy, względem pierwodruku dzieła Volkelta utożsamiać z opinią okraszoną metaforą „gwiazdy obłędem płonącej”, niemniej jedno wątpliwości nie ulega: Ingardenową reakcję na wydawniczy debiut *Systemu* można określić mianem rejestrującej uwagi; uwagi skierowanej na ciekawe, aczkolwiek krótkotrwałe w swej pierwszej odsłonie rezonansowe zjawisko. Uzasadnienie, dlaczego Volkeltowa myśl „systemowa” była dla krakowskiego filozofa zrazu czymś na kształt zaobserwowanej komety, co prawda zdolnej zaintrygować, ale też stosunkowo szybko zanikłej w czeluściach kosmosu jego własnych rozważań, odnajdujemy w *Wykładzie czwartym (12 kwietnia 1960 r.)*, w trakcie którego przedstawiony zostaje ciąg dalszy „p r o b l e m a t y k i w c z u c i a”³. Otóż oryginał *Systemu* wpisywał się nadal w „estetykę o bardzo silnych zainteresowaniach czy aspekcie subiektywnym i psychologicznym”⁴, a jak powszechnie

1 Z tomu *Dymy nad miastem*, w: tegoż, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1973, s. 62.

2 Pierwodruk trójtomowego dzieła estetyka – zob.: J. Volkelt, *System der Ästhetik*, t. 1: *Grundlegung der Ästhetik*, München 1905, t. 2: *Die ästhetischen Grundgestalten (Ästhetische Typenlehre)*, München 1910, t. 3: *Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik*, München 1914.

3 R. Ingarden, *Wykład czwarty (12 kwietnia 1960 r.)*, w: tegoż, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i opracowanie A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, Warszawa 1981, s. 35–52.

4 Tamże, s. 42.

wiadomo, i co intensywnie podkreśla się po dziś dzień, Ingarden, krocząc wiernie w ślad za swym mistrzem – Edmundem Husserlem, prezentował antypsychologiczne stanowisko⁵. Na moment zawieśmy właściwy tok rozważań i zapytajmy: skąd taka świetna orientacja autora *Das literarische Kunstwerk* w nurtach refleksji prezentowanej przez niemieckich estetyków-psychologistów? Jeśli sięgnąć bowiem do wspomnianych *Wykładów i dyskusji z estetyki* czy do *Studiów z estetyki* (zwłaszcza do tomu trzeciego⁶), to z całą mocą pokazuje się, jak bardzo nasz filozof obeznany był z poglądami środowiska skupionego zwłaszcza wokół czołowego reprezentanta estetyki psychologizacyjnej Theodora Lippsa. Odpowiedzi-przypomnienia dostarczają autorzy *Wstępu do Korespondencji Romana Witolda Ingardena z Kazimierzem Twardowskim* – Radosław Kuliniak, Dorota Leszczyna i Mariusz Pandura, piszący w pewnym momencie:

Na drodze Ingardena ku fenomenologii stanęły jeszcze wykłady z psychologii u Georga Eliasa Müllera, które podjął za wskazaniem Twardowskiego i Błachowskiego. W *Moich wspomnieniach o Edmundzie Husserlu* napisał później:

„Przeszkodą w tym względzie były wykłady G.E. Müllera, którego musiałem słuchać, ponieważ pierwotnie jednak za radą Twardowskiego miałem studiować także psychologię. Jego wykłady były w swym stylu oczywiście bardzo dobre, ale z powodu ściśle empirystycznie przyrodoznawczego nastawienia były one bardzo odległe od wszelkiej filozofii. Wykłady Müllera także ze względu na sposób omawiania problemów psychologicznych i w ogóle wszystko, co robiono pod jego bezpośrednim kierownictwem w Instytucie Psychologii, było w zasadzie bardzo przestarzałe, mimo całej powagi, z jaką Müller prowadził swoje badania”⁷.

Cierpka ocena wartości poznawczej wyniesionej nie tyle wskutek samego zeknięcia się z Müllerem, ile z preferowaną przezeń metodyką badań, nie umniejsza faktu, że to właśnie funkcjonowanie w obrębie grupy skupionej wokół tego wykładowcy, w szczególności zaś studiujących u Müllera Polaków – a mamy tu na myśli, poza przywołanym już Stefanem Błachowskim, także Tadeusza Moszczyńskiego, Maurycego Straszewskiego, Jerzego Fedorowicza, Witolda Morońskiego, Antoniego Gałęckiego, Bernarda Gottlieba, małżeństwo Wandę i Zygmunta Łempickich, Tadeusza Feldsteina, małżeństwo Elżę i Henryka Szydłowskich, Wacława Dziewulskiego,

5 Pokaże się za moment, że opinia co do „Ingardenowskiej obsesji antypsychologicznej”, wyrastającej rzekomo z faktu, iż „on [Ingarden – B.G.] był szalenie zirytowany na wszystkich psychologistów i z całej mocy chciał ich wyeliminować z gry, której reguły sam dość kategorycznie wyznaczał”, jest jednak zbyt uproszczeniem kwestii w istocie bardzo złożonej. Autorem zacytowanych twierdzeń jest Stefan Chwin. Zob.: *O „eleganckiej” filozofii i „nieeleganckiej” prawdzie ludzkiego istnienia – z Profesorem Stefanem Chwinem rozmawia Beata Garlej*, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2018, s. 209.

6 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.

7 R. Kuliniak, D. Leszczyna, M. Pandura, *Wstęp*, w: *Korespondencja Romana Witolda Ingardena z Kazimierzem Twardowskim*, Kęty 2016, s. 13. Przywołany przez badaczy cytat za: R. Ingarden, *Moje wspomnienia o Edmundzie Husserlu*, przeł. Z.H. Mazurczak, S. Judycki, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 2 (183), s. 9–10.

Kazimierza Ajdukiewicza, Stanisława Ruziewicza, Aleksandra Rosenbluma⁸ – poprzedziło dołączenie Ingardena do husserlowego grona; grona słuchaczy zainspirowanych metodą fenomenologicznego filozofowania, co wszak nastąpiło później, bo w maju 1912 roku. Niezależnie od tego, że to w grupie drugiej, „husserliańskiej”, oddelegowany do Getyni przez Twardowskiego ambitny, lecz przede wszystkim ogromnie pracowity student odnajduje „swoje” miejsce, chciałoby się powiedzieć: wchodzi w orbitę wpływów tej gwiazdy, do jakiej, nawet w sytuacji wyrazistej polemiki, myślowo-grawitacyjnie w swych rozważaniach cięży będzie już do samego końca, nie zrywa przecież kontaktów, przyjaźni zrodzonych w związku z zetknięciem się z grupą studiujących u Müllera. Co więcej, wymiana poglądów, lekturowe inspiracje – zwłaszcza w zakresie głośnej naówczas (nie tylko na gruncie psychologii) teorii Gestalt – zaowocowały jego świetną orientacją, badawczym wyczuleniem na ten wachlarz spraw, jakimi interesował się Zygmunt Łempicki. Powróćmy jednak do (dzieła) Volkelta.

Rzeczywiście, gdyby uwzględnić jedynie pierwodruk *Systemu*, reakcję nań Ingardena, moglibyśmy już w tym momencie zakończyć nasze rozważania, uznawszy, że metafora z wiersza Broniewskiego zasadniczo trafnie oddaje jedno: ulotność, nikłość rangi postulatów wysuniętych naówczas przez Volkelta dla filozofii sztuki przez pierwszego wypracowanej. „Systemowa” myśl wpisywałaby się tym samym w schemat wyłącznie poetyckiej metafory komety, ot i wszystko. Nietypowość sytuacji, z jaką się tu stykamy, polega jednak na tym, że dla samego Johanna Immanuela Volkelta wykrystalizowane pod względem metodologicznym stanowiska fenomenologów dały podniecie do przedsięwzięcia radykalnego kroku, mogącego uchodzić za przejaw „przewrotu kopernikańskiego” jego myśli; przewrotu, który przyczynił się do opublikowania na przestrzeni lat 1925–1927 wydania drugiego *Systemu*, zgoła odmiennego od pierwodruku, gdyż uwzględniającego metodologiczną narzędziownię filozofii fenomenologicznej, a który to przewrót najgłębiej dotknął pierwszego, w wydaniu drugim najpóźniej, bo w roku 1927 opublikowanego, tomu, o czym zresztą sam jego autor donosi słowami:

W ciągu ponad dwudziestu lat od pojawienia się wydania tego tomu w jego pierwszej wersji istotnie zmieniły się moje poglądy w dziedzinie psychologii, a zwłaszcza teorii wartości. Dlatego też konieczna stała się wnikliwa analiza i modyfikacja tego dzieła, przede wszystkim w podstawowych fragmentach.

[...] Sposób psychologicznego opisu stał się „bardziej fenomenologiczny” (używam tego terminu, aby wskazać w przybliżeniu kierunek zmian). [...]

[...] W ciągu ostatnich dwudziestu lat radykalnie zmienił się obraz niemieckiej filozofii. Przeobrażenia te są przynajmniej częściowo przemianami w dobrym tego słowa znaczeniu. Sądzę, że obecna forma tego tomu dowodzi, iż pozytywne zmiany, które dokonały się w filozofii w ostatnim okresie, nie pozostały dla autora bez echa⁹.

8 Podajemy za przywołanym już *Wstępem* – tamże, s. 13 (przypis nr 26).

9 J. Volkelt, *Vorwort zur zweiten Auflage*, w: tegoż, *System der Ästhetik*, t. 1: *Grundlegung der Ästhetik*, München 1927, s. VIII–IX. Przywołane fragmenty *Przedmowy* podajemy w przekładzie Joanny Stanclik. Jak wynika z dopisku, jej treść została zredagowana w Lipsku, w dniu Święta Reformacji – 31 października 1926 roku.

Wobec tego faktu Ingarden już obojętny, zdawkowy nie pozostaje, wręcz przeciwnie – jego filozofia dzieł sztuki (literackiej) właśnie drugiemu wydaniu pierwszego tomu *Systemu* zdaje się ogromnie wiele zawdzięczać.

W innym miejscu staraliśmy się pokazać, że Ingardenowska koncepcja przeżycia estetycznego, uwzględniona w jej ramach kategoria jakości postaciowej (jakości Gestalt), inspirowana jest w istotnej mierze Volkeltowymi rozważaniami wyartykułowanymi między innymi w dziale trzecim tomu pierwszego *Systemu*, noszącym tytuł *Normative Grundlegung der Ästhetik* (pol. *Normatywne podstawy estetyki*)¹⁰. Zyskały one nie tylko uznanie naszego filozofa, ale i w dość specyficzny sposób, gdyż ściśle podporządkowany Ingardenowemu trybowi rozumienia intencjonalności, zaadaptowane zostały do jego własnej filozofii sztuki. W tym miejscu chcemy, niejako na powrót, odnieść się nie tyle do duetu Volkeltowych kategorii, jakie uznaliśmy wówczas za pierwszorzędne¹¹, ile w przyzmacie wyłącznie jednej z nich – kategorii wyglądnów, choć szkicowo zdać sprawę, co (o ile w ogóle) adaptacja tego konkretnie wyimka „systemowej” myśli, wyimka dotyczącego kategorii wyglądnów, zdradza o filozofii sztuki (dzieł literackiego rodzaju przede wszystkim) Romana Witolda Ingardena¹².

Pierwszorzędnymi dla estetyki Volkelta, powtórzmy, w wydaniu drugim *Systemu* zorientowanej już fenomenologicznie, jest para pojęć *Mitsehen* i *Mithören* (pol. „współwidzenie” i „współsłyszanie”). Co on przez oba rozumie, zostaje wyłuszczone w dziale drugim tegoż dzieła, *nomen omen* zatytułowanym jeszcze *Psychologische Grundlegung der Ästhetik*:

W dalszej części rozważań posługuję się terminami „współwidzenie” oraz „współsłyszanie”. Jest to poniekąd widzenie, a poniekąd słuchanie; to rodzaj widzenia i słyszenia w sensie Jak-Gdyby. Kiedy głaszczę okazałego kocura, wówczas do pełnego wyrażającego zadowolenie wrażenia obrazu dojdzie jeszcze rzeczywiste odczucie dotykowe, i być może to ono właśnie przyczynia się do zwiększenia wartości estetycznej przypisanej kotu. Inaczej jednak ma się rzecz, gdy owa sierść bez jej głaskania wytwarza u mnie wrażenie obrazu czegoś rozkosznie miękkiego i rozkosznie ciepłego. Współobserwuję wówczas w tym rzeczywiście widzianym także i ową miękkość czy ciepło. Zachodzi tu proces trudny do zdefiniowania. W przypadku gdy odbiorca uważa na to, co przy tym przeżywa, wówczas można stwierdzić, iż jest to rodzaj widzenia, ale jednak nie widzenie pełne, jest to jakieś widzenie nierzeczywiste, widzenie domyślne, implicytne. Być może

10 Zob.: B. Garlej, *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej*, Kraków 2018 (tu zwłaszcza s. 256–263 należące do aneksowego fragmentu rozprawy).

11 Uściśliliśmy: pierwszorzędne dla wyświetlenia sensu pojęcia „jakość harmonii” naszego filozofa. A ustanowiły rzeczony duet kategoria „współwidzenia” wraz z kategorią wyglądnów. Tamże, s. 259.

12 Zdajemy sobie sprawę, że określenie kategorii wyglądnów mianem „wyimka” nasuwać może teraz czytelnikowi skojarzenie wątpliwej rangi tegoż (rozumianego na Volkeltową modłę) pojęcia dla Ingardenowych ustaleń w zakresie filozofii sztuki. Skromny cel, któremu podporządkowana jest dalsza refleksja niniejszego artykułu, ma nie tyle dowieść niebagatelności rangi owej „wyimkowo” prezentowanej adaptacji, ile przede wszystkim ukazać bardzo ciekawe zjawisko „ścierania się” inspiracyjnych wpływów, na jakie podatny był nasz filozof, a które poskutkowało prezentacją nie zakrzepłej, lecz subtelnie ewoluującej koncepcji własnej wyglądnów.

można stwierdzić, iż jest to widzenie nie warstwy wyższej, lecz warstwy niższej; widzenie nie czegoś jawnie obecnego, ale czegoś zawołowanego, istniejącego w ukryciu¹³.

Przykład z kocurem w roli głównej wiedzy Volkelta do wniosku, że: „W ramach sztuki zadaniem artysty jest przedstawienie rzeczy w taki sposób, by [...] zasugerować naszym oczom współwidzenie” (*System*, s. 119). W odniesieniu do dzieł malarzkiego rodzaju filozof swój postulat nadto uszczegóławia, pisząc:

Woda powinna być namalowana w taki sposób, by odbiorca mógł odpowiednio poczuć nie tylko jej wilgoć, lecz także jej chłód czy muśnięcia ciała. Namalowane futrzane podszycie płaszcza powinno poprzez sztukę malarską osobiście pozwolić nam na odczucie ciepła, miękkości i błogości, które odczuwalibyśmy przy rzeczywistym dotyku. [...] Ropuchy, węże, krokodyle mogą, trafnie namalowane, zapewniać przeniesienie do naszego widzenia całkowicie przeciwnych odczuć dotykowych. Lance i sztylety, przedstawione na obrazie, zdają się dążyć do ukłucia nas czy nadziania (*System*, s. 119–120).

Można by teraz sformułować zarzut, że wskazane przykłady mają się nijak do tego rodzaju sztuki, którą jest literatura, jej królestwu właściwa natura wyglądom. Owszem, te ostatnie nie mogą być utożsamiane z wyglądami dzieł sztuki malarskiej¹⁴. W *Systemie*, i to w pierwszej kolejności, uwzględniona jest jednak przede wszystkim poezja, rola brzmień dla fundowanego teraz za pomocą języka artystycznego skorelowania *Mitsehen* z *Mithören*, będącego w Volkeltowym ujęciu niczym innym jak źródłem rodzenia się, wyzwania w odbiorczej percepcji wyglądom. Ze względu na występowanie owego skorelowania wyraziste staje się również powinowactwo łączące poezję z muzyką – oddajmy na nieco dłuższą chwilę głos Volkeltowi:

Każde dzieło poetyckie jawi się początkowo uszom. Ciche czytanie jedynie przy użyciu zmysłu wzroku może służyć tylko jako słabszy zamiennik dla głośniego samodzielnego czytania lub też odbioru treści czytanych na głos. [...] Poeta pragnie [...] poprzez zmysłowe wybrzmienie poszczególnych słów, zdań, wersów i strof oddziaływać na odbiorcę: pragnie on zaoferować coś na kształt dzieła muzycznego [...] (*System*, s. 95–96).

13 J. Volkelt, *System der Ästhetik*, t. 1, dz. cyt., s. 118. Przekładu zarówno tego, jak i kolejnych fragmentów cytowanych przez nas partii Volkeltowego dzieła dokonała dr Katarzyna Kukowicz-Żarska. Ich bibliograficzną identyfikację wykazywać będziemy odtąd bezpośrednio w tekście głównym poprzez zastosowanie zapisu [*System*] wraz z podaniem numeru strony, na której zlokalizować można oryginalną treść.

14 Różnicę pomiędzy nimi, choć samo pojęcie „wygląd” literalnie się nie pojawia, sprawnie zarysowuje choćby pierwszoplanowa postać z powieści Elii Barceló – Helena Guerero, malarka: „Pisząc, można używać strategii uniku, tak jak w przypadku »pięknej kobiety« czy »psa«, i przejście to niezauważone, chyba że ktoś podda tekst analizie. Kiedy czytasz: »pies«, rozumiesz, co to znaczy, na pierwszej płaszczyźnie, nawet jeśli potem się zastanawiasz, czy to był dog, bokser czy chihuahua. My, malarze, nie możemy namalować ogólnie »psa«. Musimy wiedzieć, jaki to pies, jakiej rasy, wielkości, maści. Takiego właśnie psa, nie innego, zobaczy widz. I nie będzie miał nic do dodania. [...] kiedy malujemy potwora, musimy go skonkretyzować, pokazać jakiegoś szczególnego potwora, tego, a nie innego, a pozbawiając obraz wieloznaczności, pozbawiamy go też siły, tajemnicy. I naturalnie odbieramy widzowi zdolność współtworzenia dzieła sztuki, co jest możliwe w literaturze”. E. Barceló, *Kolor milczenia*, przeł. M. Szafrńska-Brandt, Kraków 2019, s. 329–330.

[...] płaszczyzna słowa nie jest jedynie odnoszącym się do znaku ozmysłowieniem [...]. Przypisać jej można znacznie więcej, przypada jej także zachwycająca artystyczna wartość własna. Ze słowami łączą się nieprzerwanie określone nastroje, które odnajdują w przynależnych grupach dźwięków swe organiczne, naturalnie obiektywne odtworzenie. [...]

Zatem stało się bardziej zrozumiałym, jak odnoszą się do siebie w ramach poezji płaszczyzna słowa i wyobrażenia. Z jednej strony płaszczyzna słowa jest bezpośrednim, naturalnym ucieleśnieniem nastrojów. W tym kontekście panuje po stronie językowej dzieła poetyckiego ta sama zależność co w ramach sztuk plastycznych lub w muzyce. Szczególnie ta ostatnia jest bliska poezji. To, co tam tworzy ów wyrażający się w połączeniach dźwięków świat odczuć, tutaj stanowią występujące naturalnie w znacznie skromniejszym zakresie i stopniu nastroje, które wyrażają się czysto akustycznie poprzez dźwięk słów, intonację, rytm, rymy, budowę zdań i strof. Do tego w poezji dochodzi także świat związany z płaszczyzną wyobrażenia. Dopiero ona nadaje poezji sens i wartość. Pomiedzy oboma stronami zachodzi jednak taka zależność, iż wypełniona odczuciami postawa słowna tworzy bazujące na znaku ozmysłowienie danej zmysłowej treści, która to treść posiada swą kolejną płaszczyznę już w warstwie wyobrazeniowo-naocznej (*System*, s. 98–99)¹⁵.

Emocjonalny, intuicyjny wygląd (*gefühlsmäßige Aussehen*, [*System*, s. 150]) z jednej strony, z drugiej zaś wygląd materialny (*stoffliche Aussehen*), który „towarzyszy nam jako odbiorcom z formy samej w sobie” (*System*, s. 469), tworzą bieguny, na których Volkelt z pomocą *Mitsehen* i *Mithören* dokonuje przeglądu wielce zróżnicowanych ich typów. I właśnie ten swoisty akompaniament wyglądom, akompaniament, na którym niemiecki filozof dowodzi mechanizmu nie tylko wzajemnej uzasadnialności ich współwystępowania, współgrania, ale przede wszystkim braku rodzajowej „czystości”, odnajdujemy w Ingardenowej filozofii sztuki¹⁶. Jeśli, choćby pobieżnie, przejrzyć jednak karty *Das literarische Kunstwerk* – zwłaszcza rozdziału VIII, poświęconego warstwie wyglądom uschematyzowanych, czy IX, w którym przedstawiono jej rolę dla literackiego dzieła – na próżno szukać odniesienia do Volkeltowego *Systemu*¹⁷. Wysunięcie trywialnego wniosku, że doszło do jakiegoś przecoczenia, jest zgoła nie na miejscu, zważywszy na skrupulatność redakcyjnej obróbki

15 Kwestie pokrewieństwa literatury i muzyki, analogii oddziaływania artystycznych środków na odbiorcę, możliwości wyzyskania arkanów tej ostatniej w tworzeniu pierwszej, silnie wybrzmiewają w najnowszej książce-opowiadaniu Érica-Emmanuela Schmitta. Wskutek zetknięcia się z pochodzącą z Polski nauczycielką gry na fortepianie pisarz, wówczas student filozofii, usiłując osiąść tajemnicę Chopinowskiego stylu, dowiaduje się w istocie, jak (i jaką) literaturę ma tworzyć: „Chopin to wciąż samotność, która gawędzi z inną samotnością. Naśladuj go. Nie pisz, wywołując zamęt, proszę cię, raczej wywołując ciszę. [...] Najpiękniejsze dźwięki w tekście to nie te najmocniejsze, lecz najłagodniejsze”. É.E. Schmitt, *Madame Pylinska i sekret Chopina*, przeł. Ł. Müller, Kraków 2019, s. 87.

16 Fakt, „że nie ma wyglądom rodzajowo »czystych«, to jest wyłącznie wzrokowych, dotykowych itd., lecz że »zawsze dochodzą do skutku szczególne [ich] syntezy«,” posłużył Andrzejowi Stoffowi do wyodrębnienia reprezentatywnej dla dzieł literackich kategorii „wyglądów językowych”. Cyt. za: A. Stoff, *Imago hominis. Postać w dziele literackim*, w: tegoż, *„Zagłoba sum!”*. *Studium postaci literackiej*, Toruń 2006, s. 40.

17 R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle (Saale) 1931, s. 259–297 (przedział stron, na których zlokalizowane są oba rozdziały).

każdej z prac Ingardena, tej zaś w szczególności – korektę tekstu wykonywała tu przecież sama drobiazgowo, wyczulona na najmniejszy detal Edyta Stein...

Pisząc *Das literarische Kunstwerk*, Ingarden uwzględnił przede wszystkim refleksję filozofów fenomenologów, realizujących metodologiczny paradygmat badań i przez niego obrany. Pisząc swą pracę – co, jak pamiętamy, miało miejsce w trakcie jego stypendialnego pobytu w Paryżu, zimą przełomu 1927/1928 roku – najpewniej nie był zaznajomiony z drugim, poprawionym wydaniem *Systemu*. Okoliczność natury chronologicznej tłumaczyłaby zatem wskazany brak jego przywołań. Niesłuszne jest jednak Ingardenową koncepcję wyglądnów sprowadzać tylko do twierdzeń w *Das literarische Kunstwerk* zaprezentowanych – nie można zapominać, że i ona ewoluuje. O ile bowiem dla okresu tworzenia fundamentu swej filozofii sztuki – ontologii dzieł literackich – polega głównie na refleksji swego mistrza, o tyle później, wypracowując estetyczno-aksjologiczne kondygnacje gmachu tejże filozofii, myśl Husserla wydatnie marginalizuje, kładąc nacisk na ustalenia nikogo innego jak Johanna Immanuela Volkelta, głównie (choć nie wyłącznie) w późniejszej edycji *Systemu* wyłożone¹⁸.

Nie miejsce tu na dokonywanie (szczegółowej) wivisekcji Ingardenowych poglądów wyłuszczonej w trakcie prowadzonych w 1960 roku wykładów z estetyki, choć właśnie tego rodzaju zabieg naświetliłby niuanse ewoluowania koncepcji wyglądnów, ewoluowanie, które ogromnie wiele „systemowej” myśli Volkelta zawdzięcza. Gdyby jednak objąć panoramicznym spojrzeniem zacytowane uprzednio wyimki refleksji ostatniego – i raz jeszcze powrócić do tezy-klamry je spinającej – stwierdzenia charakterologicznej koherencji co do rodzajowej „nieczystości” wyglądnów, dostrzeżemy punkt-źrenicę sprawnie przybliżający ramy ewolucji Ingardenowej refleksji wyglądnom poświęconej. *Aussehen*, nie zaś Husserlowy *Ansicht* (czy późniejsze, a nieaprobowane przez Ingardena zamienniki tegoż – *Aspekt*, *Abschattung*, które były również przez profesora z Getyngi stosowane)¹⁹, to pojęcie ucieleśniające wywołany punkt-źrenicę. A że od strony choćby *stricte* językowej, semantycznej (a co dopiero filozoficznej, *sic!*), oba nie są sobie tożsame, wątpliwości żadnej nie ulega²⁰. *Ansicht* sugeruje czyjeś patrzenie, dzięki czemu patrzącemu pojawia się wygląd. *Aussehen* odsyła do tego, co zdaje się samodemonstrować w swoich właściwościach,

18 Jak podkreśla w *Wykładzie piątym* (14 kwietnia 1960 r.): „[...] w tych późniejszych latach, a więc tym drugim wydaniu *Systemu estetyki* oraz książki *Das aesthetische Bewusstsein* z 1920 roku i w późniejszych swoich poglądach jest on [Volkelt – B.G.] uwarunkowany przez dyskusję, która się toczyła na temat wczucia właśnie i wczuwania się nie tylko pomiędzy nim i Lippsem, brali tam jeszcze udział Vitasek, Scheler, Edith Stein i szereg innych ludzi”. R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje...*, dz. cyt., s. 68–69.

19 Zob. przypis nr 2 w: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, dz. cyt., s. 261.

20 Dla *die Ansicht* właściwe jest kilka znaczeń, główne to: „opinia, pogląd”, następnie „widok” (przykł. „ładny widok”), potem „wygląd” (rzadko jednak używane w tym znaczeniu) i wreszcie „wgląd” (coś „jest do wglądu, do zaznajomienia się”, np. dokumenty). *Das Aussehen* to wygląd w sensie wyglądu zewnętrznego, aparycji. Już choćby z tak pobieżnego przeglądu wynika, że *Aussehen* ma w języku niemieckim wąskie znaczenie, *Ansicht* o wiele szersze, jako że to słowo pochodzące od czasownika *ansehen* („oglądać, obejrzeć”). Niniejsze uwagi zawdzięczamy konsultacji z germanistką Joanną Stanlik, której składamy w tym miejscu serdeczne podziękowania.

„narzuca się” podmiotowi w tym oto konkretnym wyglądzie. Czy wobec tego jest Volkeltowe *Aussehen*? Jaki jest dokładnie merytoryczny zakres jego oddziaływania na Ingardenową koncepcję wyglądnów? Na żadne z obu pytań nie zdołamy w tym momencie odpowiedzieć. Stykamy się tu bowiem z problematem o wiele bardziej doniosłego kalibru, problematem samej natury wyglądnów, w polu teoretycznoliterackiego dyskursu postulującym uwzględnienie zakresu trzech, nośnych zwłaszcza pod względem filozoficznych zawłości, spraw: **języka tworzącego wyglądy** (postulat wysunięty przez Eckharda Lobsiena, uwzględniającego „koniunkcję” Husserla i Ingardena refleksji w tym zakresie²¹), **języka mówienia o wyglądnach** (tym niewątpliwie są przywołane rozdziały z Ingardenowego *Das literarische Kunstwerk*), **języka wyglądnów poddawanych aktualizacji, unaoczniających przedmiot estetyczny** (refleksja Volkelta, ale i Ingardena zainspirowanego jego ustaleniami, co poświadczają choćby partie *Wykładów i dyskusji z estetyki*).

Ujmowanej w perspektywie odbioru Ingardenowej filozofii sztuki (dzieł literackich) nie przyświeca już gwiazda myśli Husserla – posiłkowanie się rozważaniami nie tylko Volkelta, lecz i innych estetyków eks-psychologistów bądź estetyków-fenomenologów jest nad wyraz znamienne. Metafora poetyckiej komety z wiersza Broniewskiego, którą wyzyskaliśmy na początku rozważań, by określić rangę *Systemu* dla filozofii sztuki autora *Sporu*, jest zatem niewłaściwą. W perspektywie wypracowanej przez Ingardena teorii przedmiotu estetycznego, a więc dzieła sztuki poddanego odbiorczej percepcji, skonkretyzowanego, jeśli chcesz pojęcie „komety” zachować, to wyłącznie przy wyeksponowaniu sensu naukowego właściwego temu astronomicznemu zjawisku. Volkeltowa myśl „systemowa” nasuwa bowiem skojarzenie z kometą okresową, niepojawiającą się tylko raz, lecz cyklicznie, przez co zdolną uzmysłwić eliptyczność myśli również tego, który zachwyił się jej blaskiem.

Bibliografia

- Barceló Elia, *Kolor milczenia*, przeł. Marta Szafrńska-Brandt, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Broniewski Władysław, *Wiersze i poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Garlej Beata, *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.
- Ingarden Roman, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1931.
- Ingarden Roman, *Moje wspomnienia o Edmundzie Husserlu*, przeł. Zenon H. Mazurczak, Stanisław Judycki, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 2 (183), s. 3–24.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
- Ingarden Roman, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. Anita Szczepańska, wstęp Władysław Stróżewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

21 E. Lobsien, *Sprache als Ansichtenbildung*, w: tegoż, *Schematisierte Ansichten. Literaturtheorie mit Husserl, Ingarden, Blumenberg*, München 2012, s. 53–57.

Korespondencja Romana Witolda Ingardena z Kazimierzem Twardowskim, listy z oryginałów przeczytali, przepisali, opracowali oraz wstępem poprzedzili Radosław Kuliniak, Dorota Leszczyna, Mariusz Pandura, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2016.

Lobsien Eckhard, *Schematisierte Ansichten. Literaturtheorie mit Husserl, Ingarden, Blumenberg*, Wilhelm Fink Verlag, München 2012.

O „eleganckiej” filozofii i „nieeleganckiej” prawdzie ludzkiego istnienia – z Profesorem Stefanem Chwinem rozmawia Beata Garlej, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. Beata Garlej, Bernadetta Kuczera-Chachulska, Andrzej Tyszczyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2018.

Schmitt Eric-Emmanuel, *Madame Pylinska i sekret Chopina*, przeł. Łukasz Müller, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019.

Stoff Andrzej, „Zagłoba sum!”. *Studium postaci literackiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2006.

Volkelt Johannes Immanuel, *System der Ästhetik*, t. 1: *Grundlegung der Ästhetik*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1905 [1927].

Volkelt Johannes Immanuel, *System der Ästhetik*, t. 2: *Die ästhetischen Grundgestalten (Ästhetische Typenlehre)*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1910.

Volkelt Johannes Immanuel, *System der Ästhetik*, t. 3: *Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1914.

Streszczenie

Problematyka artykułu skupia się na kwestii przez badaczy literatury w dużej mierze zapoznanej – randze rozważań Johanna Immanuela Volkelta zawartych na kartach jego dzieła *System der Ästhetik* dla filozofii sztuki Romana Witolda Ingardena. Przez odniesienie się do wybranych fragmentów tomu pierwszego, zatytułowanego *Grundlegung der Ästhetik*, autorka stara się dowieść niebagatelnej roli myśli niemieckiego filozofa zwłaszcza dla Ingardenowskiej koncepcji wyglądów. Utarte przekonanie co do hegemonii Husserliańskiej inspiracji w tym zakresie podaje w wątpliwość, popartą ponadto faktem ewoluowania wskazanej koncepcji w ujęciu krakowskiego filozofa.

On the Comet of Johannes Immanuel Volkelt's "Systemic" Thought and Its Importance for Ingarden's Philosophy of Art

Abstract

The article focuses on the issue which literary scholars are – to a large extent – well acquainted with, namely the influence of Johannes Immanuel Volkelt's considerations presented in his work *System der Ästhetik* on Roman Witold Ingarden's philosophy of art. By referring to some selected extracts of the first volume, entitled *Grundlegung der Ästhetik*, the author tries to prove the importance of the German philosopher's thought, especially for Ingarden's concept of appearance. A common belief in the hegemony of Husserlian inspiration in this area is questioned, being further supported by the fact that reference to Husserl's views evolved in Ingarden's philosophy.

Słowa kluczowe: Johannes Immanuel Volkelt, *System der Ästhetik*, współwidzenie (*Mitsehen*), współsłyszenie (*Mithören*), wygląd (*das Aussehen/die Ansicht*), Roman Witold Ingarden

Keywords: Johannes Immanuel Volkelt, *System der Ästhetik*, co-seeing (*Mitsehen*), co-hearing (*Mithören*), aspect (*das Aussehen/die Ansicht*), Roman Witold Ingarden

Beata Garlej, dr hab., profesor uczelni, pracuje na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autorka monografii: *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* (2015), *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia* (2016), *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej* (2018). Współredaktorka dwóch zeszytów serii naukowej „Zeszyty Zakładu Aksjologii i Estetyki Literackiej. Wydział Nauk Humanistycznych UKSW”. Jej obszary badawcze to: teoria literatury, poetyka dzieła literackiego, wybrane problemy z zakresu aksjologii i estetyki literackiej.

Елена Козьмина

ORCID 0000-0001-6226-7032

Уральский Федеральный Университет

Кемеровская школа теоретической поэтики¹

Кемеровская школа теоретической поэтики сложилась в 70-е годы XX века в Кемеровском государственном университете. Кемерово – это шахтерский город на юге Западной Сибири, расположенный в 3,5 тыс. км от Москвы. Но именно здесь, в провинциальном Кемеровском университете, появилась прогрессивная научная школа, возрождавшая и обновлявшая традиции изучения теоретической и исторической поэтики, практически запрещенной в 30–50-е годы XX века. В это время в университетах, в том числе и столичных, господствовало «марксистско-ленинское литературоведение», которое сосредоточивалось исключительно на «социально-классовых истоках творчества писателей и их произведений»².

Лидером Кемеровской школы теоретической поэтики стал Натан Давидович Тмарченко (1940–2011)³. Он приехал в Кемерово из Елабуги и был принят на кафедру русской и зарубежной литературы на филологическом факультете. Практически сразу ему удалось выделить в ее составе новую кафедру Теории и зарубежной литературы, которая стала заметным явлением в истории русского литературоведения, во-первых, благодаря тем научным работам, которые здесь проводились, а во-вторых, коллективу ученых, работавших вместе с Н. Д. Тмарченко: М. Н. Дарвину, В. И. Тюме, В. В. Федорову и др., сделавших очень много как для развития теоретической и исторической поэтики, так и для практики университетского преподавания.

Научный и педагогический уровень кафедры провинциального сибирского вуза был очень высок; выпускники, специализировавшиеся по этой кафедре, заметно отличались от многих гуманитариев. Известный российский

1 Статья основана на рассказах Н.Д. Тмарченко, Д.М. Магомедовой, В.И. Тюпы, Н.Н. Кириленко, С.П. Лавлинского и др.

2 В.Е. Хализев, А.А. Холиков, О.В. Никандрова, *Русское академическое литературоведение: история и методология (1900–1960-е годы)*, Москва 2015, с. 82–83.

3 См. о нем подробнее: Е. Kozmina, *Osobowość i tradycja. O Natanie Tmarczenku*, przeł. A. Skubaczewska-Pniewska, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 4 (28), s. 175–181.

драматург Е. В. Гришковец, окончивший филфак Кемеровского университета, в мемуарном романе *Театр отчаяния. Отчаянный театр* написал:

После моего филфака, после учебы у тех литературоведов, которые являлись ядром кафедры теории литературы Кемеровского университета, я не находил возможности говорить с театральными режиссерами на привычном мне языке⁴.

Кемеровская школа теоретической поэтики основывалась на научных концепциях М. М. Бахтина, которые в то время были известны далеко не всем. Основные положения, легшие в основу исследований кемеровских ученых, детально охарактеризованы в статье В. Л. Шуникова *(Po)bachtinowska szkoła we współczesnej rosyjskiej teorii literatury*⁵: это проблемы художественности литературного произведения, модусы художественности, категории автора, героя и читателя, коммуникативный аспект художественного произведения, проблема гротескного субъекта и многие другие.

Однако это была не просто трансляция идей великого ученого, а диалог с его научной позицией. С. Н. Бройтман писал в юбилейном сборнике, посвященном 60-летию Н. Д. Тамарченко, о том, что

концепция Бахтина по своей природе такова, что ее нельзя просто усвоить, ей можно только ответить, а сделать это можно лишь с позиции другого⁶.

Одна из главных проблем, которые разрабатывались на кафедре теории и зарубежной литературы Кемеровского университета, это анализ художественного произведения. Система категорий поэтики воспринималась в первую очередь как инструмент такого анализа, «без которого „служба понимания“⁷ едва ли осуществима»⁸.

Ученые Кемеровской школы теоретической поэтики считали, что никакая теория невозможна без тех фактов, которые дают нам результаты эмпирической работы с текстом; это субстрат любого теоретизирования; поэтому в первую очередь студента нужно научить владению аналитическими навыками. Все ученые, причисляющие себя к Кемеровской школе, являются блестящими аналитиками.

В 1976 году в интервью университетской газеты „Путь в науку“ Н. Д. Тамарченко, обращаясь к студентам и предвосхищая сформулированные им впоследствии принципы анализа произведения как целого, писал:

4 Е. Гришковец, *Театр отчаяния. Отчаянный театр*, Санкт-Петербург 2018.

5 W.L. Szunikow, *(Po)bachtinowska szkoła we współczesnej rosyjskiej teorii literatury*, przeł. P. Fast, „ER(R)GO. Teoria – literatura – kultura” 2015, nr 2, s. 27–37.

6 С.Н. Бройтман, *Интуиция целого (о стиле научных работ Н. Д. Тамарченко)*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования*, Вып. 6: *Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тамарченко*, Москва–Тверь 2000, с. 232.

7 Это определение филологии, данное С.С. Аверинцевым – С.С. Аверинцев, *Филология*, в: *Литературный энциклопедический словарь*, ред. В.М. Кожевникова, П. А. Николаева, Москва 1987, с. 468.

8 Н.Д. Тамарченко, *Поэтика*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2008, с. 183.

А главные факты для литературоведа – это не события истории или биографии писателя, не обстоятельства создания литературных произведений, а сами произведения. Берите их и находите в них философию, социологию, психологию и т. д., и т. п. Все это там есть. И самое главное – нужно понять, как все это связано между собой в «содержание» романа или повести... И еще: как организован словесный „материал” произведения, чтобы связать воедино и передать все богатство смыслов⁹.

Может показаться странным, что анализ произведения, базовое понятие для любого литературоведа, мог быть проблемой в советском литературоведении. Однако оно таковым было, и не только с научной, но и с социальной точки зрения. Напомню, что в советское время дисциплины «Анализ художественного текста/произведения» в основных университетских программах филологических факультетов не существовало; впервые такие дисциплины появляются в провинциальных учебных заведениях: в Удмуртии (г. Ижевск), в Кемерово, в Твери, в Донецке, и лишь затем – в столичных вузах. Это не означает, что университетские преподаватели или преподаватели педагогических институтов не занимались со студентами анализом текста; однако эта дисциплина не была включена в учебный план, а также не была разработана методология и методика анализа.

Методологические основы анализа художественного произведения отражены в работах В. И. Тюпы¹⁰ и Н. Д. Тamarченко¹¹.

Создавая в Кемеровском университете кафедру теории литературы, ее сотрудникам пришлось утверждать статус поэтики – научной дисциплины, не имевшей хождения в советском научном пространстве. В 20-е годы XX века поэтика была, как писал Б. Эйхенбаум, «совершенно вышедшей из употребления», а

теоретическое наследие Потебни и Веселовского, перейдя к ученикам, осталось лежать мертвым капиталом – сокровищем, к которому боялись прикоснуться и тем самым обесценивали его значение¹².

Вообще, первые попытки возрождения поэтики в Советском Союзе относились к 60-м годам XX века – в работах Ю. М. Лотмана (*Лекции по структуральной поэтике*, 1964) и М. М. Бахтина (второе издание книги *Проблемы*

9 Н.Д. Тamarченко, «Филолог-литературовед» – это..., „Путь в науку” 1976, № 9.

10 В.И. Тюпа, *Анализ произведения в литературоведении*, в: *Литературный энциклопедический словарь*, ред. В.М. Кожевников, П.А. Николаев, Москва 1987, с. 23–24; В.И. Тюпа, *Анализ художественного текста*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, ред. Н.Д. Тamarченко, Москва 2008, с. 20–21; В.И. Тюпа, *Анализ художественного текста*, Москва 2006; В.И. Тюпа, *Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ*, Москва 2001.

11 Н.Д. Тamarченко, *Анализ художественного текста (эпическая проза)*, Москва 2004; Н.Д. Тamarченко, *Какой именно из «традиционных методов литературоведческого анализа» можно считать вполне продуктивным для школы?*, в: *Анализ литературного произведения в системе филологического образования: наука – вуз – школа*, ред. Н.Л. Лейдерман, Л.И. Лосева, Екатеринбург 2004, с. 134–136.

12 Б.М. Эйхенбаум, *О литературе*, Москва 1987, с. 378.

поэтики Достоевского, 1963), в трехтомнике *Теория литературы* (1962–1965). В 70-х годах научная школа поэтики появляется и в Кемеровском университете. Позже ученые этой школы и их ученики выпускают первый в России энциклопедический словарь *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*¹³. Будет переиздано учебное пособие Б. В. Томашевского *Теория литературы. Поэтика* с замечательными комментариями Н. Д. Тамарченко и С. Н. Бройтмана¹⁴; выпущены учебное пособие и хрестоматия *Теоретическая поэтика* Н. Д. Тамарченко¹⁵.

В 70-е и 80-е годы XX века кафедра теории и зарубежной литературы Кемеровского университета готовила научные сборники, заглавия которых могут многое сказать о направлении деятельности коллектива ученых: *Проблемы жанра в истории русской и зарубежной литературы* (1976); *Литературное произведение как целое и проблемы его анализа* (1979); *Природа художественного целого и литературный процесс* (1980); *Художественное целое как предмет типологического анализа* (1981); *Типологический анализ литературного произведения* (1982); *Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики* (1986); *Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения* (1987) и др.

Научные интересы кафедры, с одной стороны, продолжали лучшие традиции отечественного литературоведения, с другой же – эти интересы и научное мировоззрение сотрудников были во многом радикальными. Это не осталось незамеченным: заведующему кафедрой (сначала Н. Д. Тамарченко, а потом и другим, сменившим его на этом посту) приходилось отвечать на различного рода претензии, суть которых сводилась к отсутствию в лекциях преподавателей или «неправильному» пониманию принципов «классовости и партийности». К сожалению, многие претензии выражались в анонимной форме и полностью исключали возможность дать достойный ответ.

Н. Д. Тамарченко покидает Кемерово в 1991 году. После переезда в Москву создает в Российском государственном гуманитарном университете кафедру теоретической и исторической поэтики, где первое время также будет занимать должность заведующего. Позже на этой кафедре станут преподавать и М. Н. Дарвин, и В. И. Тюпа, а также выпускник Кемеровского университета, ученик Н. Д. Тамарченко – С. П. Лавлинский. В Кемерово научные работы в области теоретической и исторической поэтики продолжают в трудах М. Ю. Лучникова, О. Д. Корзухина, Л. Ю. Фуксона, Ю. В. Подковырина, А. М. Павлова, О. В. Дрейфельд и др.

Таким образом, научная деятельность Кемеровской школы разделится на два географически разных, но теснейшим образом между собой связанных направления – московское и кемеровское.

¹³ *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, ред. Н.Д. Тамарченко, Москва 2008.

¹⁴ Б.В. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Москва 2001.

¹⁵ Н.Д. Тамарченко, *Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия для студентов*, Москва 2001; Н.Д. Тамарченко, *Теоретическая поэтика: введение в курс*, Москва 2006.

После переезда в Москву Н. Д. Тамарченко сосредоточился на жанровой проблематике теоретической поэтики. Несмотря на то, что отношение к категории жанра в современном литературоведении весьма скептическое (по афористичной формулировке И. П. Смирнова, сегодня «занятие теорией литературных жанров втрое не модно»¹⁶), исследования в этой области оказались весьма продуктивными. В рамках жанровых исследований учениками Н. Д. Тамарченко были описаны теоретические модели (инварианты) и генезис жанров русской и зарубежной литературы: метаромана (В. Б. Зусева-Озкан), исторического романа (В. Я. Малкина), криминальных жанров (Н. Н. Кириленко, О. В. Федунина), романа-антиутопии, фантастического авантюрно-исторического романа, фантастического географического романа приключений (Е. Ю. Козьмина), романа-монтажа (И. Г. Драч), эпистолярного романа (О. О. Рогинская) и др.

Жанровые исследования проводились на основе концепции жанра М. М. Бахтина как «трехмерного конструктивного целого», в единстве трех его аспектов: 1) текста произведения, 2) художественного мира и 3) способа эстетического завершения. Таким образом, жанр предстал не как классифицирующая категория, а как смысловая: жанровая структура – это форма, т. е. носитель смысла, которая позволяет

понять смысл произведения в его собственном контексте (прежде всего – диахроническом), в связи с той традицией, с которой оно объективно связано или к которой примыкает, согласно авторской установке¹⁷.

Н. Д. Тамарченко – специалист прежде всего в изучении такого «пластичнейшего из жанров» (М. М. Бахтин), как роман¹⁸. Но кроме этого, исследователю удалось выделить и сформулировать смысловое содержание средних эпических жанров – рассказа, повести и новеллы. В силу сложившейся традиции эти термины носят количественный характер; различие между жанрами определяется объемом их текста: считается, что повесть – больше, чем рассказ и новелла, но меньше, чем роман. Однако, как показал Н. Д. Тамарченко, повесть рассказывает читателю о закономерности мироустройства, она основана на циклическом сюжете и событии испытания героя и его нравственного выбора, сохраняет черты притчи. Новелла, наоборот, варьирует кумулятивную сюжетную схему и сохраняет традиции анекдота; она репрезентирует игру случая в эмпирической реальности. Рассказ же содержит две взаимоисключающие стратегии – анекдота и притчи. Это неканонический, более поздний и более сложный, жанр.

Жанровые исследования позволили выйти на изучение более объемных литературных областей – лирики (С. Н. Бройтман, затем – В. Я. Малкина),

16 И.П. Смирнов, *Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров*, Санкт-Петербург 2008, с. 7.

17 *Теория литературных жанров*, ред. Н.Д. Тамарченко, Москва 2011, с. 8.

18 Н.Д. Тамарченко, *Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра*, Москва 1997 и др.

современной драмы (С. П. Лавлинский, А. М. Павлов, Ю. В. Подковырин), криминальной литературы (О. В. Федунина, Н. Н. Кириленко), фантастической литературы (Е. Ю. Козьмина, С. П. Лавлинский, В. М. Малкина, О. В. Дрейфельд).

Московский период связан с масштабными нарратологическими исследованиями под руководством В. И. Тюпы: это его многочисленные публикации¹⁹, коллективные монографии²⁰, секция «Нарратология» в составе ежегодной международной научной конференции «Белые чтения» (Москва, РГГУ), журнал «Narratorium»²¹.

Интерес к эстетической целостности литературного произведения, возникший еще в начале существования Кемеровской школы, позволил поставить проблему смысла, реализуемого в акте восприятия художественного произведения. Это направление исследований (рецептивная эстетика и герменевтика) представлено в работах Л. Ю. Фуксона, С. П. Лавлинского, М. Ю. Лучникова, Ю. В. Подковырина. В книге Л. Ю. Фуксона с лаконичным и потому интригующим названием *Чтение* о предмете своего исследования автор говорит так:

[...] существенно то, что чтение (и художественное восприятие вообще) – это не «простое» переживание воображаемого, а понимающее, толкующее: ведь предмет его... – смысл²².

Смысл обнаруживается не в анализе произведения, а в его интерпретации, в создании «текста по поводу текста», который не может

иметь четкого набора процедур – универсальных «отмычек», ибо имеет дело не с объектом (как анализ), а с уникальным смыслом²³.

Между тем, как показал С. П. Лавлинский, существуют определенные технологии обнаружения смысла произведения при его анализе и интерпретации; и с этими технологиями можно знакомить учащихся – как средних школ, так и высших учебных заведений. В книге *Технология литературного образования: коммуникативно-деятельностный подход* С. П. Лавлинский выстраивает особую стратегию понимания литературного произведения, воспроизводимую в рамках школьного урока. На первом этапе работы с текстом, который назван автором «этапом предпонимания», фиксируются границы понятного и непонятного («странного», «загадочного» и пр.). Вопросы, которые ученики (сами!) задают на этом этапе, определяя свое непонимание, называются «точками удивления» / «точками предпонимания»,

19 См. подробный обзор работ: А. Skubaczewska-Pniewska, *Opowiadam, więc jestem. Narratologia według Walerija Tiupa*, w: W. Tiupa, *Wykłady z nieklasycznej narratologii*, „Xenia Toruniensia” XV, red. A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2018, s. 5–23.

20 *Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении*, ред. В.И. Тюпа, Москва 2014.

21 „Narratorium”: электронный журнал, <https://bit.ly/2Hf1e9D> (доступ: 12.08.2019).

22 Л.Ю. Фуксон, *Чтение*, Кемерово 2007, с. 4.

23 Там же, с. 7.

абсолютно необходимыми для полноценного постижения смысла. Следующий шаг – этап собственно анализа тех уровней или аспектов произведения, которые оказались самыми загадочными. И, наконец, третий этап – интерпретация результатов анализа, поддерживаемая вопросом: «Почему текст устроен так, а не иначе?» В результате такого учебного диалога создаются «условия для полноценной реализации эстетической деятельности читателей-собеседников»²⁴.

Следует отметить, что педагогическая составляющая деятельности ученых Кемеровской школы теоретической поэтики была не менее важна, чем собственно научная. Иначе чем же объяснить такой интерес к созданию программ литературного образования и учебников для средней школы и вузов²⁵?

Научная школа, как утверждают ученые, это «не просто собрание ученых, а организм, специфическая структура взаимосвязей», где, наряду с другими важными признаками, отмечается и такое явление:

школа, как правило, имеет свою систему ценностей (оценку важности разработки тех или иных проблем и оценки ученых, не входящих в данную школу), причем эта система может значительно отличаться от общепринятой...²⁶,

а также:

внутри школы вырабатывается определенный стиль представления результатов и общения, как правило, задаваемый лидером²⁷.

Система ценностей, стиль общения, общий фундамент научных представлений – все это сохранилось в работах учеников и последователей Кемеровской школы теоретической поэтики, а также стало плодотворной почвой для появления других научных школ.

Bibliografia

Awierincew Siergiej, *Filologija*, w: *Litieraturnyj encykłopediczeskij slowar'*, red. Wadim Michajłowicz Kożewnikow, Piotr Aleksiejewicz Nikolajew, Sowietkaja Encykłopedija, Moskwa 1987.

Brojzman Samson, *Intuicya celogo (o stile naucznych rabot N.D. Tamarczenko)*, w: *Litieraturnyj tiekst: problemy i metody issledowanija*, wyd. 6, *Aspiekty teoreticzeskoj poetiki. K 60-letiju Natana Dawidowicza Tamarczenko*, red. Walerij Igoriewicz Tiupa, Igor' Władimirowicz Fomienko, Twierskoj gosudarstwiennoj uniwersitiet, Moskwa-Twer' 2000.

24 С.П. Лавлинский, *Технология литературного образования: коммуникативно-деятельностный подход. Учебное пособие*, Москва 2003.

25 См. например: Н.Д. Тмарченко, Л.Е. Стрельцова, С.П. Лавлинский, Д.М. Магомедова, *Литература. 5–11 классы*, Екатеринбург 2003; *Теория литературы*, в 2 т., ред. Н.Д. Тмарченко, Москва 2004; Н.Д. Тмарченко, Л.Е. Стрельцова, О.А. Баранник, *Программа по литературному чтению для четырехлетней начальной школы*, Москва 2002 и др.

26 А.А. Первозванский, *Объективные признаки научной школы*, «Управление большими системами» 2013, вып. 44, с. 499.

27 Там же, с. 500.

- Griszkowiec Jewgienij, *Tieatr otczajanija. Otczajannyj tieatr*, Kolibri, Sankt-Pietierburg 2018.
- Ławlinskij Siergiej, *Tiechnologija litieraturnogo obrazowanija: kommunikatiwno-diejatel'nostnyj podchod*, Progiess-Tradicyja, Infra-M, Moskwa 2003.
- Pierwozwanskij Anatolij, *Objektiwnyje priznaki naucznoj szkoły, „Uprawlenije bolszymi sistiemami”*, 2013, wyd. 44, s. 496–502.
- Poetika „Doktora Żywago” w narratologiczeskom procztienii*, red. Walerij Igoriewicz Tiupa, Intrada, Moskwa 2014.
- Smirnow Igor', *Olitieraturniennoje wriemja. (Gipo)teorija litieraturnych żanrow*, Izdatielstwo Russkoj Christianskoj gumanitarnoj akademii, Sankt-Pietierburg 2008.
- Tamarczenko Natan, „*Filolog-litieraturowied*” – *eto... „Put' w nauku”* 1976, nr 9.
- Tamarczenko Natan, *Analiz chudożestwiennogo tieksta (epiczeskaja proza)*, Academia, Moskwa 2004.
- Tamarczenko Natan, *Kakoj imiennie iz „tradicyonnych mietodow litieraturowiedczeskogo analiza” možno szcitat' wpolnie produktiwnym dla szkoły?*, w: *Analiz litieraturnogo proizwiedienija w sistiemie filologiczeskogo obrazowanija*, red. Naum Łazariewicz Lejderman, Łosiewa Lidija Iwanowna, AMB, Jekatierinburg 2004.
- Tamarczenko Natan, *Poetika*, w: *Poetika: slowar' aktualnych tierminow i poniatij*, red. Natan Dawidowicz Tamarczenko, Intrada, Moskwa 2008.
- Tamarczenko Natan, *Russkij klassiczeskij roman XIX wieka. Problemy poetiki i tipologii*, RGGU, Moskwa 1997.
- Tamarczenko Natan, Strielcowa Ludmiła, Barannik Olga, *Programma po litieraturnomu cztieniju dla czetyriochletniej naczalnoj szkoły*, Juwienta, Moskwa 2002.
- Tamarczenko Natan, Strielcowa Ludmiła, Lawlinskij Siergiej, Magomiedowa Dina, *Litieratura. 5–11 klasy*, AMB, Jekatierinburg 2003.
- Tamarczenko Natan, *Tieorieticzeskaja poetika: wwiedienije w kurs*, RGGU, Moskwa 2006.
- Tieorieticzeskaja poetika: poniatija i opriedielenija*, awt.-sost. Natan Dawidowicz Tamarczenko, RGGU, Moskwa 2001.
- Tieorija litieraturnych żanrow*, red. Natan Dawidowicz Tamarczenko, Academia, Moskwa 2011.
- Tieorija litieratury*, red. Natan Dawidowicz Tamarczenko, Academia, Moskwa 2004.
- Tomaszewskij Boris, *Tieorija litieratury. Poetika*, Aspiekt Priess, Moskwa 2001.
- Tiupa Walerij, *Analiz proizwiedienija w litieraturowiedienii*, w: *Litieraturnyj encykłopediczeskij slowar'*, red. Wadim Michajłowicz Kożownikow, Piotr Aleksiejewicz Nikolajew, Sowietskaja Encykłopedija, Moskwa 1987.
- Tiupa Walerij, *Analiz chudożestwiennogo tieksta*, w: *Poetika: slowar' aktualnych tierminow i noniatij*, red. Natan Dawidowicz Tamarczenko, Intrada, Moskwa 2008.
- Tiupa Walerij, *Analiz chudożestwiennogo tieksta*, Academia, Moskwa 2006.
- Tiupa Walerij, *Analitika chudożestwiennogo. Wwiedienije w litieraturowiedczeskij analiz*, Łabirint, Moskwa 2001.
- Fukson Leonid, *Cztienije*, Kuzbassvuzizdat, Kiemierowo 2007.
- Chaliziew Walentin, Cholikow Aleksiej, Nikandrowa Olga, *Russkoje akadiemiczskoje litieraturowiedienije: istorija i mietodologija (1900–1960-je gody)*, Niestor-Istorija, Moskwa–Sankt-Pietierburg 2015.
- Ejchenbaum Boris, *O litieraturie*, Sowietskij pisatiel, Moskwa 1987.

Kozmina Elena, *Osobowość i tradycja. O Natanie Tamarczence*, przeł. Anna Skubaczewska-Pniewska „Litteraria Copernicana” 2018, nr 4 (28), s. 175–181.

Skubaczewska-Pniewska Anna, *Opowiadam, więc jestem. Narratologia według Walerija Tiupy*, w: Walerij Tiupa, *Wykłady z nieklasycznej narratologii*, „Xenia Toruniensia” XV, red. Anna Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2018.

Szunikow Wladimir, *(Po)bachtinowska szkoła we współczesnej rosyjskiej teorii literatury*, przeł. Piotr Fast, „ER(R)GO. Teoria – literatura – kultura” 2015, nr 2 (31), s. 27–37.

Kemerowska szkoła poetyki teoretycznej

Streszczenie

Kemerowska szkoła poetyki teoretycznej uformowała się w latach siedemdziesiątych XX wieku. To w zachodniosyberyjskim, górniczym mieście Kemerowo, oddalonym ponad trzy i pół tysiąca kilometrów od Moskwy, odrodziły się tradycje poetyki teoretycznej i historycznej, od lat trzydziestych praktycznie zakazanej w Związku Radzieckim. Pierwsze próby ożywienia poetyki miały miejsce w latach sześćdziesiątych w pracach Jurija Łotmana i Michaiła Bachtina, ale już w następnej dekadzie centrum rozwoju poetyki stał się Uniwersytet w Kemerowie. Liderem szkoły został Natan Tamarczenko, kierujący wówczas Katedrą Teorii i Literatury Powszechnej, wokół której zgromadził się zespół młodych badaczy, wśród nich tak ceni ni dziś literaturoznawcy, jak Walerij Tiupa, Siergiej Ławliński, Michaił Darwin. W latach dziewięćdziesiątych, w związku z przeniesieniem się Tamarczenki, Tiupy i Ławlińskiego do Moskwy, główną „siedzibą” szkoły stał się Rosyjski Państwowy Uniwersytet Humanistyczny i tak jest do dziś, przy czym idee wymienionych badaczy kontynuują także ich uczniowie i współpracownicy z różnych rosyjskich (i nie tylko) ośrodków naukowych. Artykuł prezentuje – „przefiltrowane” przez myśl Bachtinowską – instrumentarium pojęciowe wypracowane przez reprezentantów kemerowskiej szkoły poetyki teoretycznej i zwraca uwagę na jej najważniejsze osiągnięcia w zakresie analizy estetycznej dzieła literackiego pojmowanego jako całość artystyczna. Fakt, że tak elementarne pojęcie jak analiza dzieła literackiego jest problematyczne, może zadziwiać, ale w radzieckim literaturoznawstwie tak właśnie było. Wystarczy wspomnieć, że w uniwersyteckich programach nauczania nie było takich przedmiotów, jak „Analiza tekstu artystycznego”, i pojawiły się one najpierw na uczelniach prowincjonalnych, w Iżewsku (Udmurcja), w Twerze, w Doniecku i właśnie w Kemerowie, a dopiero później w najważniejszych ośrodkach akademickich.

Kemerovo School of Theoretical Poetics

Abstract

The Kemerovo School of Theoretical Poetics was founded in the 1970s. It was in the West Siberian mining town of Kemerovo, more than three and a half thousand kilometres from Moscow, that the traditions of theoretical and historical poetics were revived, which had been practically banned in the Soviet Union since the 1930s. The first attempts to revive poetics were undertaken in the 1960s in the works of Yuri Lotman and Mikhail Bakhtin, but in the next decade Kemerovo University became the centre of the development of poetics. The head of the school was Natan Tamarchenko, who at that time headed the department of theory and foreign literature, around which a team of researchers gathered, including some famous literary scholars, such as Valery Tyupa, Sergey Lavlinsky, Mikhail Darwin, and others. In the 1990s, with the relocation of Tamarchenko, Tyupa and Lavlinsky to Moscow, the centre of the school was the Russian State University for the Humanities, which is still the case. The ideas of these researchers are developed by their students and scientists from other research facilities in Russia and other countries. The article presents certain concepts developed by

the representatives of the Kemerovo school of theoretical poetics, which have been 'filtered' by M. Bakhtin's thought. Attention is paid to the most important achievements in the field of aesthetic analysis of a literary work, understood as an artistic whole. The fact that such an elementary concept as the analysis of a literary work is problematic may be surprising, but that was exactly the case in Soviet literary criticism. It is enough to mention that in the curricula of universities there were no such subjects as "Analysis of the artistic text", and they first appeared in provincial universities: in Izhevsk (Udmurtia), in Tver, in Donetsk and in Kemerovo.

Słowa kluczowe: poetyka teoretyczna, szkoła naukowa, N. D. Tamarczenko, M. M. Bachtin

Keywords: theoretical poetics, science school, N. D. Tamarchenko, M. M. Bakhtin

Jelena Kozmina, dr hab., profesor Uralskiego Uniwersytetu Federalnego w Jekaterynburgu, uczennica prof. Natana Tamarczenki. Jej zainteresowania naukowe obejmują poetykę teoretyczną i historyczną, teorię i historię gatunków literackich, badania Michaiła Bachtina i ich recepcję. Autorka monografii: *Поэтика романа-антиутопии: на материале русской литературы XX века* (2012), *Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра* (2017).

Martyna Ujma

ORCID 0000-0002-7896-9941

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

O retoryczności ukrytej we wzniosłych przedmiotach i metaforach (na podstawie pism Augusta Cieszkowskiego, Józefa Kremera i Karola Libelta)

Być – znaczy porozumiewać się [...]. To być dla kogoś, dzięki niemu – dla siebie. Człowiek nie posiada wewnętrznego suwerennego terytorium, wszystko i zawsze znajduje się na granicy, patrząc w głąb siebie, patrzy on w oczy Innemu lub Oczyma Innego¹.

Michaił Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*

Ach, stare pytania, stare odpowiedzi, nic im nie dorówna².

Samuel Beckett, *Końcówka*

Cytaty, które przywołuję na początku artykułu, w sposób możliwie najbardziej ściśle oddają to, co jest istotą podjętych przeze mnie rozważań. Słowa Michaiła Bachtina wskazują przede wszystkim na dialogiczną naturę człowieka. Prowokują do patrzenia na tekst językowy jako formę komunikatu wchodzącego w pole gry opartej na próbach deszyfrowania specyficznego kodu³. Podpowiadają, że czytanie jest rodzajem zwierciadła, w którym odbija się wnętrze człowieka, na zasadzie zderzenia wyobrażeń własnych z obrazem zewnętrznym. Czytelnik, jak chciał go widzieć Roland Barthes, jest bowiem „miejscem”, w którym skupia się wielorakość sposobów pisania i w którym urzeczywistnia się dialogiczna natura literatury⁴. Te słowa wyznaczają także ścieżkę metodologiczną. Wskazują bowiem na potrzebę łączenia dwóch modeli poznawczych: obiektywistycznego i konstruktywistycznego⁵, poszukiwania tego, co „ukryte pod językiem, pod znaczeniami”⁶, przy jednoczesnym

1 M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 444.

2 S. Beckett, *Końcówka*, w: tegoż, *Dramaty. Wybór*, przeł. A. Libera, Wrocław 1995, s. 139.

3 Por.: R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 248.

4 Zob.: tamże, s. 51.

5 A. Regiewicz, *Kerygmacyjne figury interpretacji*, Kraków 2016, s. 12 (por.: S. Wójtowicz, „Wszystko co mówiłem od samego początku – teoria nie ma konsekwencji”. Stanleya Fisha walka z teorią literatury, w: *Anatomia dyskursu. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora III*, red. B. Balicki, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław 2008, s. 228 i nast).

6 A. Regiewicz, *Kerygmacyjne figury interpretacji*, dz. cyt., s. 14.

zaangażowaniu czytelniczego doświadczenia (co zresztą mocno wpisuje się w filologiczno-historyczną świadomość Bachtina⁷). Słowa Samuela Becketa z kolei wskazują na to, że istnieją uniwersalne pytania, które co prawda są różnie interpretowane w różnych epokach, jednak co do zasady dotyczą zagadnień nieustannie pobudzających ludzkie wnętrza. Słowa, ujmowane w różne konstrukcje retoryczne, mogą się bowiem stać „pozostałościami, rudymetami na drodze od *mitu do logosu*”⁸. W tym kontekście Bachtinowskie „porozumiewanie się” znaczy tyle co umiejętne odszyfrowywanie znaków ukrytych w języku, oparte nie tyle na formułowaniu nowych pytań, ile na odnoszeniu się do starych wątpliwości oraz rewidowaniu starych odpowiedzi. W tym właśnie aspekcie tkwi żywotność literatury, jej uniwersalistyczny wymiar. Zestawienie tych dwóch fragmentów pokazuje także, że podejmowane przez badaczy problemy, stawiane przez nich pytania, choć mogą wyglądać i brzmieć naiwnie, dzięki zagłębieniu się w struktury językowe i odkrywaniu ich znaczenia w kontekście pozwalają na skonstruowanie swoistego obrazu rozwoju ludzkiej świadomości, obrazu obecności człowieka w świecie. Dyskurs stanowi wszak „oko kamery, przez które widzimy świat przedstawiony”⁹. Rozumienie słów jako nośnika specyficznych znaczeń skłania zatem do tego, by czytanie traktować jako krytyczny proces, w którym dużą rolę odgrywa świadomość, jakie znaczenie ma język w przekazywaniu treści¹⁰.

Proces rozumienia tekstu czytanego doskonale oddają badania glottodydaktyczne. Uzmysławiają one, jak ważne w krytyce literackiej i w teorii literatury winno być czytanie krytyczne, które polega między innymi na odkrywaniu znaczeń w procesie przekazywania języka¹¹. Naukowcy wywodzący się z tego kręgu przez „czytanie” rozumieją bowiem nie tylko sztukę precyzyjnego rozumienia języka jako systemu formalnego, ale także umiejętność osadzenia tekstu w szerokim kontekście (ideologicznym, społeczno-politycznym, kulturowym... – łączących się choćby z idiomatycznością czy frazeologicznością)¹². Badacze angielskiej literatury, Martin Montgomery, Alan Durant, Nigel Fabb, Tom Furniss i Sara Mills, zauważają pewną prawidłowość rozumienia czytanych tekstów w językach obcych i ojczystych:

Jak przebiega proces czytania? Po prostu starasz się zrozumieć, to jest zidentyfikować poszczególne słowa i dostrzec relacje zachodzące pomiędzy nimi, czerpiąc wiedzę z angielskiej gramatyki. Jeśli nie znasz słów lub idiomów, odgadujesz ich znaczenie, używając wskazówek zawartych w kontekście [możliwie wykorzystując tę „pomocną dłoń”].

7 Por.: Z. Mitosek, *Bachtin raz jeszcze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 168.

8 H. Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2017, s. 11.

9 J. Labocha, *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*, Kraków 2008, s. 51.

10 Por.: T. Czerkies, *Tekst literacki w nauczaniu języka polskiego jako obcego (z elementami pedagogiki dyskursywnej)*, Kraków 2012, s. 23 i nast.

11 Por.: C. Wallence, *Reading with Suspicious Eyes. Critical Reading in Foreign Language Classroom*, w: *Principle and Practice in Applied Linguistic*, red. G. Cook, B. Seidlhofer, Oxford 1995, s. 335–347.

12 Por.: M. Montgomery i in., *The Ways of Reading. Advanced Reading Skills for Students of English Literature*, London 1992.

Zakładając, że staną się one później istotne, tworzysz mentalną notatkę jednostek dyskursywnych, swego rodzaju „językowych krewnych”, a także sieć możliwych powiązań występujących między nimi. Zaczynasz wnioskować na podstawie kontekstu, na przykład podejmujesz decyzję o tym, jaki rodzaj wystąpienia jest powiązany z danym wydarzeniem: kto to wypowiada, do kogo, kiedy i gdzie?¹³.

Czytanie krytyczne to nieustanne obracanie się w kręgu gry pomiędzy strukturami gramatycznymi (językowymi) a ich specyficznym znaczeniem (relacjami zaistniałymi pomiędzy nimi w kontekście, w konkretnym użyciu). Nie jest to zatem tylko przyswajanie systemu językowego, ale przede wszystkim zaangażowanie we wnioskowanie, rozwiązywanie problemów, odkrywanie znaczeń ukrytych pod językiem¹⁴. W ten sposób tekst realizuje nie tylko określone wartości stylistyczne, ale także stanowi twór dyskursywny, do zrozumienia którego potrzeba nam nie tylko *Language Awareness* (świadomości językowej), ale także *Critical Language Awareness* (krytycznej świadomości językowej)¹⁵. Stanowi to pewien rodzaj *guessing game* (co można przetłumaczyć jako „gra w odgadywanie”), która w teorii Kennetha S. Goodmana polega na procesie łączenia wyselekcjonowanych znaków językowych z własnym doświadczeniem¹⁶ i która w czytaniu literatury i filozofii oznacza odszyfrowywanie ukrytych w języku sensów. Procedura odkrywania znaczenia niesionego przez tekst przypomina więc proces przyswajania i interpretowania tekstu czytanego w języku obcym. Badacz musi bowiem swoje pierwsze, naiwne czytanie przewyciężyć przez próbę osadzenia struktur w określonym systemie przez siebie przyjętym, podobnie jak uczący się języka obcego znane sobie struktury leksykalno-gramatyczne musi osadzić w kontekście, dokonać swoistego „wcielenia się” w umysłowość rodzimego użytkownika języka (nie porzucając zarazem swojej kultury rodzimej). Tak rozumiana retoryczność jest więc procedurą analityczno-interpretacyjną, opierającą się na dialogu, w którym nadrzędną rolę odgrywa interakcja zachodząca pomiędzy tekstem a czytelnikiem¹⁷.

13 Tamże, s. 7 („How does your reading proceed? Clearly you try to comprehend, in the sense of identifying meanings for individual words and working out relationships between them, drawing on your implicit knowledge of English grammar. If you are unfamiliar with words or idioms, you guess at their meaning, using clues presented in the context (as possibly with ‘the right hand of friendship’). On the assumption that they will become relevant later, you make a mental note of discourse entities such as ‘my relatives in England’ and ‘John Herncastle’, as well as possible links between them. You begin to infer a context for the text, for instance by making decisions about what kind of speech event is involved: who is making the utterance, to whom, when and where?” [tłum. M.U.]

14 Tamże, s. 8.

15 Zob.: N. Fairclough, *Critical Discourse Analysis*, w: *The Critical Study of Language*, red. N. Fairclough, London – New York 1995, s. 224–227.

16 Zob.: K.S. Goodman, *The Psycholinguistic Nature of the Reading Process*, w: *The Psycholinguistic Nature of the Reading Process*, red. K.S. Goodman, Detroit 1968, s. 16.

17 Świadomie używam formuły „tekst-czytelnik”, nie zaś – „pisarz-czytelnik”. Ma to swoje uzasadnienie w odwołaniu się do słynnego eseju Rolanda Barthes’a *Śmierć autora*. Taka też jest analiza retoryczności: nie chodzi o intencję autora, próbę jej zdekodowania, ale o dialog czytelnika i tekstu, próby zrozumienia go (zob.: R. Barthes, *Śmierć autora*, dz. cyt.).

W przyjętym przeze mnie sposobie myślenia o tekście nie ma miejsca na to, by wyraźnie rozgraniczać dyskurs literacki i filozoficzny. Stąd pomysł, by romantyczne traktaty filozoficzne czytać w podobny sposób jak dzieła literackie. One także posiadają określone struktury językowe osadzone w kontekście, stanowią językowy obraz świata, są ową kamerą, przez którą widzimy wycinek jakiegoś kosmosu. W ogromnej większości jednak ten sposób czytania filozofii pozostaje zaniedbany, gdyż historię filozofii traktuje się zwykle jako proces następujących po sobie treści myślowych, nie zaś – jako następstwo pewnych typów kształtowania tychże treści, bo jak zauważa Gabriel Liiceanu¹⁸:

Historia zewnętrznego porządku, w który projektowano wewnętrzny porządek myślowy, była zaniedbywana. Historycy filozofii nie przywiązywali dużego znaczenia do faktu, że myśl Parmenidesa ma charakter poetycki, że Platon wypowiadał się w dialogach, zaś Kant i Hegel – w formach traktatu bądź wykładu. We wszystkich historiach filozofii różnice te zostają zatarte, a jedyną istotną sprawą jest rekonstrukcja jednorodnej ścieżki myślowej¹⁹.

Dlatego też w niniejszym artykule przedstawię załączek tego, czym zajmuję się podczas badań opartych na wzajemnych związkach literatury i filozofii, a także na uczestnictwie tekstów językowych w tworzeniu i oddawaniu stanu świadomości epoki romantyzmu. Analizie poddaję wybrane pisma Józefa Kremera, Augusta Cieszkowskiego oraz Karola Libelta. Wykorzystam w niej elementy hermeneutyki, retoryki wzniosłości oraz metaforologii.

Retoryka wzniosłości – rozważania ogólne

Retoryka wzniosłości, tak ważna dla estetyki romantycznej, to także jeden z elementów pozwalający na dekodowanie języka (odkrywanie w nim znaczeń). Procedura analityczna tego typu opiera się bowiem na poszukiwaniu w tekstach wzniosłych przedmiotów, intensywności afektów (żar, namiętność, ekstaza, entuzjazm, zachwyt czy wstrząs i groza²⁰) oraz figur dyskursu wzniosłości, objawiających się dzięki „sztuce używania języka w celach perswazji emocjonalnej zawężonej do ewokowania emocji związanych z doświadczeniem wzniosłości”²¹ (kluczowe jest przy tym pojęcie współodczuwania, dzięki któremu naśladowane zachowania językowe wywołują analogiczne uczucia wśród słuchaczy czy czytelników²²). Stanowią one obraz mentalności dziewiętnastowiecznej formacji myślowej; ewokują uczucia, napięcia powstałe na skutek spotkania człowieka z tajemnicą, doświadczeniem tego, co nieskończone i niewyraźne.

Równie istotna jest kwestia intersubiektywnego charakteru retoryki wzniosłości. Ta cecha, powiązana z pozaliterackim przekonaniem na temat hierarchii

18 Zob.: G. Liiceanu, *Gatunki filozoficzne [Philosophical genres]*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 345.

19 Tamże, s. 345–346.

20 Zob.: J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 163.

21 Tamże, s. 169.

22 Zob.: tamże, s. 180.

ważności zjawisk i ludzkich spraw, u podstaw której leży porządek aksjologiczny²³, wskazuje na to, iż wybierane przez pisarza, filozofa zdarzenia, hierarchizowanie ich, nie jest tylko wynikiem jego indywidualnych upodobań, ale także stanowi element doboru jakiejś określonej zbiorowości mieszczącej się w konkretnym „tu i teraz”²⁴. Wybory (motywów, figur, konstrukcji językowych) dokonywane przez artystę (szczególnie ich hierarchizowanie) wskazują zatem nie tylko na określoną konwencję, ale przede wszystkim są wyrazem jego uczestnictwa w kulturze, obrazują klimat oraz atmosferę czasu i miejsca, w którym żyje (co wiąże się z Newmanowskim *now* omawianym szczegółowo przez Jeana-François Lyotarda). Metafory wybierane przez daną epokę wpływają na rozumienie istoty prawdy i miejsca człowieka we wszechświecie²⁵. Wydaje się także, że metafory wypracowane jeszcze przez myślicieli starożytnych wciąż są żywe (może nawet uniwersalne), jedynie są poddawane ciągłej ewolucji wynikającej z potrzeb człowieka²⁶. Tę tezę oddaje wykładnia teorii trzech stylów Cycerona opisana w *Mówcy*, której najważniejszym dla nas punktem jest pojęcie stylu wysokiego. Pisał on bowiem:

Trzeci styl wymowy (*genus grande*) cechuje wzniosłość, bogactwo, siła przekonywania, ozdobność, w nim z pewnością tkwi największa moc. [...] Tej to wymowy rzeczą jest wpływać na umysły ludzkie i wszelkimi sposobami je poruszać. Ona już to wdiera się do serca, już to wkrada się niepostrzeżenie, sieje nowe myśli, wyrwa dawno zakorzenione²⁷.

Definicja wypracowana przez Cycerona wskazuje właśnie na owe pozaliterackie przekonania wpływające na hierarchizację²⁸.

Stosowane przez filozofów romantycznych z kręgu heglowskiego figury wpisują się w sposób szczególny w rozumienie retoryki jako „sztuki używania języka w celach perswazji emocjonalnej zawężonej do ewokowania emocji związanych

23 Zob.: T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke'em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 6-7.

24 Por.: J.F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 173-189.

25 Na przykładzie metafory pamięci ukazuje to Grzegorz Marzec (zob.: G. Marzec, *Romantyczne metafory pamięci*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, t. 7: 2015).

26 Por.: S. Beckett, *Końcówka*, dz. cyt., s. 139.

27 Cycero, *Mówca (Trzy style)*, przeł. J. Korpanty. Cyt. wg: *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 208-209. (Na intersubiektywność wzniosłości wskazują także słowa traktatu *O górności*, którego autorstwo przypisuje się Pseudo-Longinusowi: „Rzeczywiście górne jest to, co ostoi się przy długim przemyśleniu; przeciwko czemu opór jest trudny, a raczej niemożliwy, i czego pamięć jest silna i niezatarta. W ogóle za piękną i prawdziwą górność uważaj to, co zawsze wszystkim się podoba. Bo gdy mimo różnic w obyczajach, sposobie życia, zamięłowaniach, wieku wszyscy mają o tym samym to samo mniemanie, to ten sąd i ta zgoda bez uprzedniego porozumienia się daje silne i niesporne uwierzytelnienie przedmiotowi podziwu” – por.: Pseudo-Longinos *O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Warszawa 1951, s. 100).

28 Por.: T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła...*, dz. cyt., s. 7.

z doświadczeniem wzniosłości²⁹. Emocje, które są specyfiką twórczości romantyków, jak sądzę, można opisać (przedstawić) za pomocą analizy językowej tekstu. Pojawiają się jednak przy tym dwa problemy, w których słowem kluczem jest „przedstawienie” emocji w języku (nie zaś ich „wyrażenie”). Pierwszy, rozpatrywany z pozycji artysty, sprowadza się do trudu „przepisania” poziomu myślowego (emocjonalnego) na poziom językowej artykulacji, drugi zaś – rozpatrywany od strony badacza, który zmuszony jest do zbadania i systematycznego opisanego zjawiska. O tych swoistych zawiłościach metodologicznych Ryszard Nycz pisze następująco:

Stawianie tezy o niewyraźności oraz definiowanie sztuki słowa jako wyrażanie niewyraźnego wiąże się bezpośrednio z określonymi poglądami na temat języka, jego możliwości artykulacyjnych, relacji myślenia i mowy itd. Jest to niewątpliwie najogólniejszy kontekst tej problematyki. Nie każda jednak teoria języka pozwala na sformułowanie takich przeświadczeń. Wykluczają je z jednej strony teorie monistyczne, utożsamiające myślenie i mowę, lub też teorie ujmujące relacje między nimi w kategoriach „paralelistycznych”. Z drugiej strony zaś teorie skrajnie dualistyczne, które stanowiąc tezę o zasadniczej niemożliwości wyrażenia w mowie myśli, także przeżyć, zwłaszcza mistycznych, wykluczają w konsekwencji możliwość nadania formule „wyrażenia niewyraźnego” jakiegokolwiek pozytywnego sensu (bowiem to, co „niewyraźne”, może być jedynie *post factum* relacjonowane, a nie wyrażane; co zresztą nie przeszkodziło poetom w opisywaniu zjawisk tego rodzaju właśnie w mistycznych kategoriach³⁰.

Wspominam przy tej okazji o słowie kluczu – „przedstawienie” – bo teza wysnuta przez Nycza pokazuje, że żadna z teorii językoznawczych nie jest w stanie odzwierciedlić sposobu myślenia (w dosłownym rozumieniu) pisarza. Mówi także o tym Jarosław Płuciennik, który zauważa, że „nie może [...] być mowy o językowej *mimesis* w sensie, w jakim zazwyczaj używa się tego terminu: naśladowania rzeczywistości rozumianego jako imitowanie³¹. Naśladownictwo jest kluczowym pojęciem, bo o ile nie można powiedzieć, że język jest wyrażeniem emocji (czyli niewyraźnego), o tyle można stwierdzić, że słowa mają swoistą zdolność do ich ewokowania przez konstrukcje gramatyczne i retoryczne³². Można bowiem założyć, że teksty są wypowiedzeniami intencjonalnymi, ujawniającymi się w określonych konstrukcjach językowych. Za Elżbietą Sarnowską-Temeriusz można skonstatować, że „sztuka nie miała uzewnętrznić tego, co ukryte w duszy człowieka, lecz odtwarzać jego zachowanie, będące bezpośrednim wyrazem przeżyć³³. Emocjonalności artysty nie da się zatem zrekonstruować na zasadzie odtworzenia jego mentalnej mapy myśli. Nie wyklucza to jednak zbadania struktur językowych i retorycznych przezeń stosowanych. Poniekąd jest to zgodne z tezą Arystotelesa – w kontekście kategorii

29 J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, dz. cyt., s. 170.

30 R. Nycz, „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (Wybrane zagadnienia)*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 84.

31 J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, dz. cyt., s. 172.

32 Tamże, s. 174.

33 E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 55.

mimesis mówi on o tancerzu, który naśladuje doznania i działania przez rytmiczne ruchy ciała: „[...] *mimesis* emocji polega na naśladowaniu zachowania podmiotu podlegającego emocji, tzn. że reprezentacja emocji polega na reprezentacji językowego zachowania podmiotu podlegającego emocji”³⁴.

Rolą *mimesis*, którego znaczenie przyjmuję za pierwotnym jego rozumieniem, nie jest wierne kopiowanie, ale naśladowanie przez muzykę, taniec i śpiew³⁵. Dzięki takiemu spojrzeniu na teorię języka dzieła literackiego można założyć, że wyrażenia językowe, środki performatywne, odtwarzają w swoisty sposób emocje i postawy.

Kosmos Kremera, Cieszkowskiego i Libelta ukryty we wzniosłych przedmiotach

Polscy hegliści (Kremer, Cieszkowski i Libelt) w swoich dziełach prezentują kosmos jako wielki, wspaniały, potężny i przerastający człowieka zbiór sił naturalnych³⁶, choć także konstruują wizję świata znajdującego się w momencie kryzysowym, na granicy załamania, przebudowywania swojej struktury. Wszystko w nim iskrzy, błyszczy, porusza się, jest niezwykle energetyczne. Wzniosłe obrazowanie tego doświadczenia stanowi jednak nie tylko element kreacji artystycznej, ale przede wszystkim odzwierciedla doświadczenie świata, ujawnia światopogląd³⁷. Poczucie kryzysu oraz próba powrotu do ciągłości historii stanowią wyraz szczególnej koncepcji historiozoficznej, wedle której to przeszłość stanowi o tożsamości człowieka. Ważnym kryterium wpływającym na samoświadomość narodu jest wszak kategoria czasu, która określa ciągłość kultury, jej trwanie (będące zarazem wyrazem duchowej natury narodu). „Przeszłość” nie jest jednak traktowana jako twór ze spiżu, który jest trwały i nienaruszalny. Kultura ewoluuje, jest dynamiczna, jest palimpsestem, zaś to, co było, jest motorem, który napędza teraźniejszość i konstruuje przyszłość. O tych prawidłowościach, w kontekście badań socjologicznych, pisze między innymi Antonina Kłoskowska. Badaczka zauważa, że kultura tworzy się na przestrzeni długiego czasu i trwa dzięki ciągłości doświadczeń, co nie wyklucza zarazem świadomości zachodzących w niej zmian. Kultura narodowa jest wszak „dynamicznym układem, gdyż stanowi rezultat twórczych i odbiorczych działań ludzi”³⁸. Wskazuje także, że najsilniejsze poczucie narodowości, potrzeba powrotu do fundamentów, rodzi się w momencie zagrożenia oraz poczucia zniewolenia. W owym kryzysowym dla narodu polskiego punkcie znaleźli się właśnie twórcy polskiej (romantycznej)

34 J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, dz. cyt., s. 184.

35 Zob.: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 1985, s. 29 (por.: E. Zwolski, *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978).

36 Por.: M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 367.

37 Por.: M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności, wybór*, przedmowa i oprac. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 360 („Wartości estetyczne należy ujmować w obrębie sytuacji estetycznej, uwzględniając wszystkie jej elementy, a nadto uwzględniając jej włączenie w rzeczywistość człowieka, w całość świata. Trzeba zatem – dociekając ich sensu – badać, jaka jest wizja rzeczywistości, której są one odpowiednikiem, jakie aspekty świata zostały uwzględnione i włączone w kształt artystyczny”).

38 Zob.: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 35.

filozofii narodowej. W tekstach Libelta świat rozpada się więc na część materialną i duchową, a także pęka w swych fundamentach:

Świat od dawna rozpadły na świat materialnych i świat duchowych stosunków, na obydwóch tych odstaniach pęka się we spojach swoich i upadkiem grozi. W stanie społecznym porysowały się rozległe jego fundamenty, które składają masy ludu. Wstrząśnienia od dołu porobiły te szczeliny, co sięgły w same ściany budynku, i cement, co je spajał, odpadł³⁹.

Libeltowski obraz to także świat tęsknoty za starym porządkiem, za przeszłością pełną triumfów, w którym „opowieści w gronie zsiwiałych starców” stanowią o istnieniu społeczności⁴⁰. W tej konstrukcji wyraźnie odsłania się pragnienie romantyków do spojenia kultury, powrotu do korzeni, które przez zawirowania historyczne, polityczne i kulturowe chwilowo zostały przysłonięte albo naruszone. Ten problem podejmuje także August Cieszkowski, którego schemat historiozoficzny Libelt chętnie wykorzystuje. Autor *Prolegomeny do historiozofii* postuluje konieczność stworzenia ujęcia całościowego, łączącego przeszłość i przyszłość:

Całokształt dziejów przeto bezwarunkowo i absolutnie trychotomii spekulatywnej podlegać musi, ale aby w niczem wolności rozwoju nie uwłaczać, winniśmy podnieść tu, że nie część jakąś dziejów, np. minioną, lecz właśnie ich całość w tak spekulatywny i organiczny sposób pojmować należy. Całokształt zaś dziejów musi się z przeszłości i z przyszłości składać, z drogi, którą już przebyliśmy, jak z tej, którą przebyć jeszcze mamy⁴¹.

Stan świadomości filozoficznej opisywany przez Kremera także zamyka się w opisach wskazujących na doświadczenie zagubienia, mroku czy kryzysu. Uczony zauważa bowiem, iż ówczesna świadomość jest zamknięta w opustoszałych, zaciemnionych, głuchych i mroźnych sercach⁴². Jest to wynikiem odejścia od wiary (od chrześcijaństwa) i co ciekawe – według niego powoduje, iż ludzki umysł „rzuca się na osłep w nocne otchłanie ostatecznej negacyi”⁴³. Posługuje się także szeregiem przymiotników: szalony, potworny, gruchocący, na określenie stanu, w jakim znajduje się społeczeństwo europejskie pozbawione wiary w Boga⁴⁴.

W dyskurs tworzenia całości wpisuje się podejście polskich heglistów do przeszłości. Wskazuje na to także intertekstualny charakter ich twórczości. Komparatystyczne zderzenia tekstów literackich (np. zestawienie Cyncerona i Krasickiego⁴⁵ u Libelta, przywoływanie przez Cieszkowskiego Johanna Wolfganga von Goethego⁴⁶) czy porównywanie sytuacji Polaków do losu starożytnych narodów

39 K. Libelt, *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej*, w: tegoż, *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej*, opracował i wstępem opatrzył A. Walicki, Warszawa 1967, s. 140.

40 Por.: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe...*, dz. cyt., s. 35.

41 A. Cieszkowski, *Prolegomena do historiozofii*, Poznań 1908, s. 6.

42 J. Kremer, *Pisma pomniejsze*, Warszawa 1879, s. 8.

43 Tamże, s. 8.

44 Zob.: tamże, s. 10.

45 Zob.: K. Libelt, *O miłości ojczyzny*, w: tegoż, *Samowładztwo rozumu...*, dz. cyt., s. 3.

46 Zob.: A. Cieszkowski, *Prolegomena...*, dz. cyt., s. 39, 67.

(na przykład u Libelta pojawia się zestawienie naszej historii z sytuacją Trojan po zburzeniu Illium) są próbą wpisania się w historię zorientowaną na tworzenie całości, rozumianej jako wspólnota tradycji i kultury. Są także próbą wysnucia wniosku o prawidłowościach historiozoficznych, charakterystycznych dla całej trójki omawianych tutaj filozofów. Historia dla nich nie składa się bowiem z jednostkowych zjawisk czy zdarzeń, ale jest pewnego rodzaju ciągłością, która ujawnia się w odaleniu czasowym, w specyficznej płynności dziejów. W związku z tym przedmiotem ich analiz jest zarówno kultura współczesna, jak i dziedzictwo helleńskie oraz rzymskie.

O stanie świadomości świadczą także klasyczne dla retoryki wzniosłości przedmioty wzniosłe. W ich poszukiwaniu nieprzecenioną wartość ma stworzony przez Edmunda Burke'a katalog. Wśród nich irlandzki filozof wymienia zjawiska i przedmioty, które mają moc wywoływania doświadczenia wzniosłości, a stanowią je między innymi widok jadowitych zwierząt, równiny, oceany, opowieści o duchach, miejsca mroczne i ciemne, wszelkie wizje piekła, boskie moce⁴⁷, wysokie góry, przechodzenie światła w ciemność, dźwięki armat, odgłosy burzy, wiatru, szalejące orkany, przepaście czy nawet wielkie budowle i maszyny⁴⁸. Podobny repertuar motywów Immanuel Kant przedstawia w *Krytyce władzy sądzenia* (w pierwszej części dzieła *Krytyka estetycznej władzy sądzenia*). Przede wszystkim za wzniosłość uznaje wszystko to, co jest absolutnie, ponad wszelkie porównanie wielkie⁴⁹. To skłania uczonego do wprowadzenia rozróżnienia na wzniosłość matematyczną i dynamiczną, określającą sposób oceny przedmiotu (powiązanie tej oceny z charakterystycznym poruszeniem umysłu, które nie pojawia się na przykład w ocenie piękna)⁵⁰.

W wywodach filozoficznych polskich heglistów odnajdziemy szereg przedmiotów wzniosłych, pokazujących, że świat, u progu którego stoją, znajduje się w momencie przebudowy. Szczególnie mocno objawia się to w twórczości filozoficznej Libelta. Przejawia on bowiem wyraźną tendencję do naśladowania poetyckiego języka oraz do świadomego nawiązywania do (parafrazowana) utworów literackich. Znajdziemy więc u niego obnażone szczyty gór („Tak góral pokochał obnażone szczyty gór [...] i mieszkanie północy spod skwarnych i barwistych okolic południa wraca do krain zimy, mgły i szarego nieba”⁵¹) oraz czarne puszcze i siną wodę, które potęgują wrażenie bezkresu, bezmiaru i które stanowią obezwładniającą moc („[...] i tam, gdzie szumią puszcze czarne, i tam, gdzie prochami woda sina się rozbiła, i gdzie szerokie łąny złotym kłosem powiewają, i tam na turniach gór ojczystych, strażnicach odwiecznych jego ziemicy”⁵²). Na kartach jego traktatów pojawiają się także szerokie stopy Ukrainy:

47 Chodzi szczególnie o człowieka postawionego wobec boskich mocy, przed którymi kurczy się on w małości własnej natury (zob.: M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, dz. cyt., s. 77).

48 Zob.: E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 64–99.

49 Zob.: I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 136.

50 Zob.: tamże, s. 131.

51 K. Libelt, *O miłości ojczyzny*, dz. cyt., s. 11.

52 Tamże, s. 13.

Nieprzychylnych wszakże do tego rodzaju myślenia, do owego wzierania myślą w myśli, duchem w ducha, nie przynęci logika do zamięłowania filozofii. Bo zlega się ona przed nią, jako step ukraiński, po którym umie się kierować i buja swobodnie syn stepu, ale gdzie oko wędrowca, z okolic gór, łąnów, lasów i ogrodów, nie spotykając nic, na czymby się oparło i spoczęło, nad niebo i ziemię, — nuży się i gubi, i słuch tęschny za głosem rodzinnym na próżno się wyteża⁵³.

Jest to wzniosła, szeroka i rozległa perspektywa pejzażu, która przytłacza człowieka, będąc zarazem impulsem do poczucia wielkiej „wspaniałomyślności”⁵⁴ i doświadczenia niewyrażalnej tajemnicy. Obserwacja tego typu wprowadza także w stan ambiwalencji emocjonalnej, na którą składają się poczucie przyjemnej grozy i zdumienia⁵⁵. Rozległy, dziewiczy pejzaż budzi bowiem zarazem lęk i zadowolenie⁵⁶, bo jest to spotkanie z życiem i ze śmiercią⁵⁷, z niewytłumaczalnymi siłami, które stawiają człowieka w pozycji kruchości⁵⁸. To uczucie potęguje fakt, że punkt widzenia, jaki przed odbiorcą kreśli Libelt, jest wzajemnym uzupełnianiem się perspektyw horyzontalnej (bezkres puszczy i mórz) i wertykalnej (wysokie góry). Wskazują one na ważny dla filozofa proces wrastania i patrzenia w przyszłość, wspierane przez metaforę łąnów złotego zboża. Podobne zabiegi są obecne w wierszu *Snuć miłość* Mickiewicza, w którym za pomocą gradacji poeta ilustruje zarówno doświadczenie wzniosłości⁵⁹, jak i wskazuje na procesy wzrastania. Gradacja, która występuje także u Libelta (na przykład: „[...] i tam, gdzie szumią puszcze czarne, i tam, gdzie prochami woda sina się rozbija, i gdzie szerokie łąny złotym kłosem powiewają, i tam na turniach gór ojczystych, strażnicach odwiecznych jego ziemicy”⁶⁰), powoduje, że zarówno wiersz Mickiewicza, jak i słowa filozofa, zyskują określoną energię, jaką jest perswazja⁶¹. Ponadto ten szczególny rodzaj amplifikacji wskazuje na to, że podmiot nie posiada w swym repertuarze językowym adekwatnych środków przedstawienia niewyrażalnego, co jest nieodłącznym elementem wzniosłości⁶².

53 K. Libelt, *Estetyka czyli umnictwo piękne (Część ogólna)*, Poznań 1875, s. 48.

54 Zob.: M. Gołaszewska, *Zarys estetyki...*, dz. cyt., s. 367.

55 Zob.: T. Rachwał, *Approaches of Infinity. The Sumbilme and the Social. Studies in Eighteenth-Century Writings*, Katowice 1993, s. 16 (za: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, dz. cyt., s. 163).

56 Zob.: F. Schiller, *O patetyczności*, w: tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, passim.

57 Por.: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 259.

58 Por.: L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, w: *Oświeceni o literaturze*, t. 2, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1995, s. 431 (Osiński zauważa, że sztuka jest naśladowaniem natury, a człowiek wobec niej stojący doznaje poczucia podziwu, uniesienia oraz otrzymuje możliwość opisu tego, co niewyobrażalne, wielkie ponad miarę. Zdaniem uczonego zdumiony umysł pobudzony jest do uruchomienia wszystkich swoich władz. Nawiązuje tym samym do estetyki Kanta i Burke’a).

59 Zob.: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, dz. cyt., s. 193–194.

60 Tamże, s. 13 (por.: A. Mickiewicz, *Cisza morska oraz Żegluga i Bajdary*, w: tegoż, *Sonety krymskie*, Łódź 1928, s. 16–17, 20).

61 Por.: K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. K. Biskupski, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68/2, s. 238.

62 Por.: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, dz. cyt., s. 194.

Opisywane przez Libelta obnażone szczyty gór, rozległe puszcze i bezkresne oceany zdają się łączyć zarówno elementy wzniosłości matematycznej, jak i dynamicznej. Po pierwsze bowiem, filozof kreśli przed odbiorcą pejzaż z perspektywy obserwatora, który znajduje się w odpowiedniej relacji przestrzennej do obserwowanego przedmiotu, dzięki czemu jest w stanie ocenić jego matematyczną wielkość⁶³. Tym samym punktem odniesienia jest ciało człowieka, które w stosunku do zjawisk naturalnych jest „przedmiotem” niewielkim⁶⁴. Po drugie, prezentowane w traktatach obrazy natury rodzą poczucie pożądania, fascynacji i lęku, co jest mocą wzniosłości dynamicznej. Im większy opór przedmiot stawia, im bardziej jest niedostępny, tym silniejsze emocje wywołuje. Nie chodzi tutaj jednak o realną sytuację zagrożenia czy lęk, ale o wyobrażenie przeciwstawiania się siłom gór, oceanów i dzikich puszczy.

Do ulubionych zjawisk meteorologicznych autora *Dziewicy Orleańskiej* należą zaś dzikie orkany, burze, sztormy i ulewy („Gdzie panuje trwoga, nie masz miłości, a w serca próżne miłości fanatyzm religijny wstępuje, jak orkan dziki, z piorunami i błyskawicami”⁶⁵). Są to zjawiska niosące niejednokrotnie zagładę, zadające ludzkości cierpienie i strach. Wskazują także na dynamikę i energię, a tylko w takiej atmosferze może dojść do widocznej zmiany, do swoistego przełomu.

Popularne wśród heglistów są także przedmioty wchodzące w skład sfery niebieskiej. U Kremera znajdziemy iskrę niebiańską⁶⁶, która przemierza niebo (co stanowi metaforę człowieka uwikłanego w historię). Pojawia się ona także w innym wywodzie filozofa jako metafora duszy⁶⁷. Uczony chętnie powołuje się też na gwiazdy, zwłaszcza w momencie, w którym rozważania zacne i dobre uczucia: „Bytność Boga rychlej się objawiła w sercu w kształcie złotej siejby gwiazd na niebie”⁶⁸. U Libelta z kolei dochodzi do poszerzenia perspektywy oglądu na zjawiska kosmiczne: „W całej ludzkości, i zapewne w tworach myślących wszystkich słońc i ciał niebieskich, rozłania się myśl organicznym rozwojem do coraz obszerniejszej wiedzy”⁶⁹. Niebo dla romantyków, zwłaszcza heglistów, jest szczególnie ważne, ponieważ rysuje wertykalną perspektywę spojrzenia na człowieka, a więc odzwierciedla potrzebę rozwoju i trwania w samoświadomości, wszak „niebo przypomina człowiekowi o jego powołaniu, o tym, że powinien nie tylko działać, lecz także oglądać”⁷⁰. Zauważa to także Mochnacki, w którym natura budzi entuzjazm, a jej swoista nieskończoność stanowi natchnienie dla poezji⁷¹. Poezja bowiem, jak przekonuje

63 Por.: M. Żelazny, *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Toruń 2011, s. 454.

64 R. Sprecht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 2, s. 173.

65 K. Libelt, *O miłości ojczyzny*, dz. cyt., s. 28.

66 J. Kremer, *Wykład systematyczny filozofii obejmujący wszystkie jej części w zarysie*, t. 1: *Fenomenologia. Logika*, Kraków 1849, s. 27.

67 Zob.: J. Kremer, *Pisma pomniejsze*, dz. cyt., s. 17, 20.

68 J. Kremer, *Wykład systematyczny...*, dz. cyt., s. 31.

69 K. Libelt, *O miłości ojczyzny*, dz. cyt., s. 97.

70 Tamże, s. 45.

71 Zob.: M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: *Idee programowe romantyków polskich: antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 74–75.

Płuciennik, nawiązując do Mochnackiego, „przeistacza świat idealny w materialny, nieskończoności nadaje formę zmysłową”⁷².

Metafora światła i *terra incognita*

W obrębie badań nad retoryczną naturą pism filozoficznych doby romantyzmu znajduje się także kwestia obecności metafor absolutnych. Ich występowanie w analizowanych pismach świadczy o tym, że filozofowie nie wychodzą poza romantyczną tendencję do reinterpretacji bajek, legend i mitów, a także o tym, że traktują swoje pisarstwo jako element budowania świadomości narodu polskiego, pokazując tym samym etap rozwoju kultury. Po pierwsze bowiem, romantycy uwidaczniają, że (posługując się słowami Hansa Blumenberga) „nie wszystko, co nie przechodzi przez kontrolę rozumu, jest oszustwem”⁷³, po drugie zaś trzeba uznać, że człowiek wykazuje się zdolnością do przenoszenia stałych elementów w czasie, nieustannie przetwarzając je zależnie od tradycji kulturowej⁷⁴.

Poszukiwanie drogi rozwoju myśli, sposobu na opisanie historii oraz tworzenie schematu historiozoficznego opartego na spajaniu elementów przeszłości, teraźniejszości i przyszłości objawiają się przede wszystkim dzięki szczególnie często występującej w tego rodzaju twórczości metaforze światła. Libelt miłość bardzo często nazywa światłem opromieniającym, ono „jak światło słońca, w które pojrzeć gołym okiem nie można, krople wody w brylanty połyskujące zmienia”⁷⁵. W innym miejscu, w traktacie *O odwadze cywilnej*, posługuje się metaforą zimnego światła Księżyca, które oświetla, lecz nie daje ciepła (w kontekście rozważania konieczności uczestnictwa miłości w procesie przekonania). Rozum nazywa często, „pochodnią czasów, przy której zdobyliśmy tyle światła”⁷⁶. Poszukuje więc światła, które oświetla drogę, co bez wątplenia jest powiązane z próbą odnalezienia się w świecie nowych wartości, a co także jest powiązane z metaforą *terra incognita*. Na kartach *Estetyki czyli umnictwa pięknego* filozof na przykładzie dziejów Hellenów pokazuje, w jaki sposób upadek wiary wpływa na ludzkie myślenie o życiu. Posługuje się przy tym określeniami wskazującymi na poszukiwanie bliżej nieokreślonej nowej idei, ożywienia i odmłodzenia umarłego świata⁷⁷. Poszukiwanie owej ożywczej idei wiąże się więc z wkraczaniem na nieznaną łódź, a także polega na opieraniu swojego postępowania na wskazówkach pozostawionych przez pamiętki przeszłości (na przykład literaturę). Metafora światła łączy się tym samym z metaforą *terra incognita*. Uczony zauważa bowiem, iż „Torujemy tu sami drogę i może, jak Kolumb, nie natrafimy na sam łódź stały, ale na pierwsze jego wyspy, które byśmy także chcieli

72 J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, dz. cyt., s. 244.

73 H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009, s. 58 (por.: J. Kristeva, *Ta niesamowita potrzeba wiary*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2006).

74 Zob.: tamże, s. 51.

75 Zob.: K. Libelt, *O miłości ojczyzny*, dz. cyt., s. 7.

76 K. Libelt, *Samowładztwo rozumu...*, dz. cyt., s. 145.

77 K. Libelt, *Estetyka czyli umnictwo piękne*, dz. cyt., s. 7.

nazwać *San Salvador*⁷⁸, przywołując zarazem określenia takie jak kompas czy las dziewiczy.

Podobną perspektywę prezentuje Cieszkowski, który w dziele *Prolegomena do historii* zaznacza, iż „[...] dopiero zaczynamy oryentować się w labiryncie Hystorii, mimo że już zasadę konieczności niejednego jej okresu poznaliśmy”⁷⁹. Kosmos Cieszkowskiego stanowi więc labirynt, w którym myśliciele dopiero zaczynają się odnajdywać. Odzwierciedla to dość wyraźnie próby usystematyzowania przez polskich filozofów narodowych zagadnienia filozofii narodowej. Są oni bowiem Kolumbami, którzy co prawda posiadają kompas, którym jest wypracowana przez Europejczyków filozofia, jednak wchodzą na nowy, jeszcze nie przetarty szlak myślenia. Metafora światła powiązana z wkraczaniem na nieznany ląd pojawia się także w myśleniu Kremera. Kiedy pisze on o roli świadomości w filozofii, odwołuje się do kategorii „wiekuistej mądrości światła”, która oświeśla różne kwestie i pozwala je zrozumieć⁸⁰. Poszukiwanie prawdy przez Kremera jest rozumiane w podobny sposób jak u Libelta i Cieszkowskiego. On także odwołuje się do poszukiwania nieznanego, wkraczania na nieznane lądy. Żywot człowieka określa bowiem mianem wiecznej dialektyki, polegającej na „dorabianiu się” prawdy, zaprzeczaniu jej, nieustannym poszukiwaniu, które jest „pasmem pragnień” każdego:

Wszak cały żywot nasz, i całe pasowanie się z sobą i ze światem, jest taką dyalektyką, będącą z kolei dorabianiem się pewnej prawdy, zaprzeczeniem jej, bo poznaniem niedostateczności jej i stąpieniem na wyższy szczebel. Trudy żywota naszego są pasmem pragnień, dobiecia się ich, zdradzania z kolei nowych pragnień – a tak bez końca i spoczynku, aż ostatnią zwrotką a tchem tej starej pieśni jest skonanie samo⁸¹.

Ludzkie życie polega więc w myśli Kremera na nieustannej wędrówce, na poszukiwaniu, swoistym odkrywaniu prawdy. To bezspornie wiąże się z wkraczaniem na nieznany ląd. Filozof zauważa także, iż historia ludzi jest grą teźe dialektyki, a to w sposób oczywisty zbliża go do schematu historiozoficznego proponowanego zarówno przez Libelta, jak i Cieszkowskiego. W jego myśleniu istotną rolę odkrywa także pamięć, pozostawianie potomnym znaków, ułatwiających im rozpoznanie w rzeczywistości: „Co człowiek potęgą myśli swej z ducha wyważy, toć nie idzie na zapomnienie, lecz puścizną spada na następne pokolenia, i nie ginie, roztacza się i rośnie w siłę i w żywotne pierwiastki”⁸². Jednocześnie owa wędrówka powoduje, że człowiek nieustannie boryka się z poczuciem zagubienia. Świat stanowi zaś dla niego zagadkę nie do rozwiązania⁸³. Uczony zbliża się tym samym do labiryntu Cieszkowskiego oraz do wędrówki po nieznanach lądach Libelta.

Pamięć to także ważny komponent myślenia Libelta, objawiający się między innymi w metaforze „otwartej księgi”. Rozważając rolę Adama Mickiewicza

78 K. Libelt, *System umnictwa, czyli filozofii słowiańskiej*, Poznań 1874, s. 435.

79 A. Cieszkowski, *Prolegomena...*, dz. cyt., s. 1.

80 J. Kremer, *Wykład systematyczny...*, dz. cyt., s. 20.

81 Tamże, s. 27.

82 Tamże, s. 117.

83 Zob.: J. Kremer, *Pisma pomniejsze*, dz. cyt., s. 18.

w kształtowaniu światopoglądu epoki, określa jego postawę mianem „rozwarcia ksiąg historii”⁸⁴. Wprowadzenie metafory „rozwarcia ksiąg”, jak sądzę, jest swoistym potwierdzeniem tezy Grzegorza Marca, który rozważając kwestię pamięci jako ważnego komponentu myśli polskiego romantyzmu, wskazuje na dużą rolę metafory otwartej książki⁸⁵. „Rozwarcie” przez Mickiewicza ksiąg stanowi zatem obraz pragnień romantyków, które sprowadzają się zarówno do przechowywania pamięci, jak i do zdobywania wiedzy o procesie kształtowania światopoglądu i historii.

Podsumowanie

W artykule zaprezentowałam refleksję nad sposobem obrazowania w literaturze i sztuce światopoglądu epoki, która koresponduje z tezami wypracowanymi przez argentyńskiego pisarza i eseistę Ernesta Sábato. Mówi on bowiem o tak zwanym *Weltanschauung*, czyli światopoglądzie danego czasu, odzwierciedlającym się w sztuce każdej epoki. Tak rozumiana sztuka stanowi zwierciadło czasu, projekcję wizji świata oraz odwzorowanie sposobu rozumienia rzeczywistości uczestników danej kultury. Jest ona także rodzajem szyfru, który umiejętnie odczytany, może się stać drogowskazem do zrozumienia mentalności ludzi żyjących w różnych czasach i kulturach. Sábato pisze bowiem:

Dla Egipcjan przejętych życiem wiecznym ten płynny i przejściowy wszechświat nie mógł stanowić czegoś prawdziwie rzeczywistego: stąd hieratyczność ich wielkich posągów bogów i faraonów, abstrakcyjny geometryzm, który jest czymś jak namiastka wieczności. [...] Jeśli przejdziemy do przyziemnej cywilizacji takiej jak grecka epoki klasycznej, sztuki plastyczne stają się naturalistyczne i nawet sami bogowie przedstawiani są w sposób „realistyczny”. Po pojawieniu się chrześcijaństwa znika ta ziemską koncepcja sztuki i ponownie uczestniczymy przy narodzinach sztuki hieratycznej, odległej od przestrzeni i czasu⁸⁶.

Sztuka posiada zatem niezwykle silny ładunek znaczeniowy, który odczytany w odpowiednim kontekście staje się blumenbergowskim drogowskazem, pamiętką przeszłości. Idee przedstawiane przez filozofów doby romantyzmu nie stanowią zatem oderwania od kontekstu rzeczywistości. Są co prawda indywidualnym wytworem, nową jakością, jednak z drugiej strony – są także częścią myślenia powszechnego lokalizowanego w czasie i w przestrzeni. Forma ich przekazu, a więc określone konwencje stylistyczne, dobór figur i tropów stylistycznych, dookreślają kontekst ideologiczny, są realizacją hermeneutycznej tradycji, tak bliskiej Cieszkowskiemu, Kremerowi oraz Libeltowi. Doświadczenie kryzysu romantycznego przez polskich filozofów narodowych, powiązane bezspornie z fundamentalnymi procesami i zjawiskami nowoczesności, najpełniej objawia się w przedstawionych w artykule retorycznych strukturach. Wzniosłość stanowi przy tym nie tylko element kreacji artystycznej, ale przede wszystkim obrazuje doświadczenie świata

84 Zob.: K. Libelt, *System umnictwa...*, dz. cyt., s. 400.

85 Zob.: G. Marzec, *Romantyczne metafory pamięci*, dz. cyt., s. 184.

86 E. Sábato, *Hombres y engranajes*, Madrid 1973, s. 67–68, cyt. wg: M. Kurek, *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy*, Wrocław 2003, s. 37.

i ujawnia światopogląd⁸⁷. *Sublimis* jako kategoria, wartość estetyczna, stanowi bowiem doświadczenie świata, pokazuje rzeczywistość człowieka w nią uwikłanego, jest rodzajem „odpowiednika” wizji uczestników kultury. Struktura językowa traktatów Libelta, Cieszkowskiego i Kremera jest więc przede wszystkim odzwierciedleniem obaw i pragnień związanych z tęsknotą za starym porządkiem. Retoryczne konstrukcje stosowane przez uczonych są próbą ponownego spojenia kultury oraz powrotu do korzeni, które przez zawirowania historyczne, polityczne i kulturowe chwilowo zostały przysłonięte albo naruszone.

Bibliografia

- Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, oprac. Eugeniusz Czaplewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247–251.
- Beckett Samuel, *Końcówka*, w: tegoż, *Dramaty. Wybór*, przeł. A. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.
- Blumenberg Hans, *Paradygmaty dla metaforologii*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2017.
- Blumenberg Hans, *Praca nad mitem*, przeł. Kamila Najdek, Michał Herer, Zbigniew Zwoiliński, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.
- Burke Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Cieszkowski August, *Prolegomena do historiozofii*, na składzie w księgarni Jarosława Leitgebra, Poznań 1908.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
- Czerkies Tamara, *Tekst literacki w nauczaniu języka polskiego jako obcego (z elementami pedagogiki dyskursywnej)*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.
- Fairclough Norman, *Critical Discourse Analysis*, w: *The Critical Study of Language*, red. Norman Fairclough, Longman, London – New York 1995.
- Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Goodman Kenneth S., *The Psycholinguistic Nature of the Reading Process*, w: *The Psycholinguistic Nature of the Reading Process*, red. Kenneth S. Goodman, Wayne State University Press, Detroit 1986.
- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Jerzy Gałeccki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Kłoskowska Antonina, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 5–13.

87 Por.: M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, dz. cyt., s. 360 („Wartości estetyczne należy ujmować w obrębie sytuacji estetycznej, uwzględniając wszystkie jej elementy, a nadto uwzględniając jej włączenie w rzeczywistość człowieka, w całość świata. Trzeba zatem – dociekając ich sensu – badać, jaka jest wizja rzeczywistości, której są one odpowiednikiem, jakie aspekty świata zostały uwzględnione i włączone w kształt artystyczny”).

- Kremer Józef, *Pisma pomniejsze*, Księgarnia Nakładowa S. Lewentala, Warszawa 1879.
- Kremer Józef, *Wykład systematyczny filozofii obejmujący wszystkie jej części w zarysie*, t. 1: *Fenomenologia. Logika*, Księgarnia Nakładowa S. Lewentala, Kraków 1849.
- Kristeva Julia, *Ta niesamowita potrzeba wiary*, przeł. Anna Turczyn, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Kurek Marcin, *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- Labocha Janina, *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Libelt Karol, *Estetyka czyli umnictwo piękne (Część ogólna)*, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1875.
- Libelt Karol, *O miłości ojczyzny*, w: tegoż, *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej*, opracował i wstępem opatrzył Andrzej Walicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
- Libelt Karol, *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej*, w: tegoż, *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej*, opracował i wstępem opatrzył Andrzej Walicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
- Libelt Karol, *System umnictwa, czyli filozofii słowiańskiej*, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1874.
- Lîceanu Gabriel, *Gatunki filozoficzne [Philosophical genres]*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 345–354.
- Liotard Jean-François, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. Marek Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 173–189.
- Marzec Grzegorz, *Romantyczne metafory pamięci*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, t. 7, s. 179–196.
- Mitosek Zofia, *Bachtin raz jeszcze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 167–174.
- Mochnacki Maurycy, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: *Idee programowe romantyków polskich: antologia*, oprac. Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
- Montgomery Martin i in., *The Ways of Reading. Advanced Reading Skills for Students of English Literature*, Routledge, London 1992.
- Nycz Ryszard, „Wyrażanie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (*Wybrane zagadnienia*), w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. Włodzimierz Bolecki, Erazm Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998.
- Płuciennik Jarosław, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.
- Pseudo-Longinos, *O górnoci*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. Tadeusz Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951.
- Rachwał Tadeusz, *Approaches of Infinity. The Sumbilme and the Social. Studies in Eighteenth-Century Writings*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993.
- Regiewicz Adam, *Kerygmatyczne figury interpretacji*, TAIWPN Universitas, Kraków 2016.
- Rzymska krytyka i teoria literatury, wybór i oprac. Stanisław Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Sábato Ernesto, *Hombres y engranajes*, Alianza Editorial, Madrid 1973.

- Sarnowska-Temierusz Elżbieta, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995.
- Scheler Max, *O zjawisku tragiczności*, w: *Arystoteles, D. Hume, M. Scheler. O tragedii i tragiczności, wybór*, przedmowa i oprac. Władysław Tatarkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Schiller Fryderyk, *O patetyczności*, w: tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Sprecht Roman, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 2, 167–184.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Wallace Catherine, *Reading with Suspicious Eyes. Critical Reading in Foreign Language Classroom*, w: *Principle and Practice in Applied Linguistic*, red. Guy Cook, Barbara Seidlhofer, Oxford University Press, Oxford 1995, s. 335–347.
- Wójtowicz Stanisław, „*Wszystko co mówiłem od samego początku – teoria nie ma konsekwencji*”. *Stanleya Fisha walka z teorią literatury*, w: *Anatomia dyskursu. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora III*, red. Bogdan Balicki, Bartosz Ryż, Emil Szczerbuk, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008.
- Zwolski Edward, *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1978.

Streszczenie

Polscy hegliści stanowią jedną z najważniejszych grup filozoficznych w Polsce XIX wieku. Ich twórczość, dziś pozostająca w cieniu dokonań słynnych wieszczów romantycznych, jest jednak interesującym obiektem badań teoretycznoliterackich. Pisane przez nich traktaty odznaczają się niezwykłą literackością, przez którą należy rozumieć zarówno poetycki język (nasyconie tekstu rozlicznymi metaforami, czy porównaniami), jak i narracyjne uporządkowanie, Cullerowskie, „niezwykłe złożenia słów (*rollrock*)”. Stąd pomysł, by literaturoznawczej analizie poddać pisma Augusta Cieszkowskiego, Józefa Kremera i Karola Libelta. Rozważania wpisują w hermeneutyczny klucz interpretacyjny, który pozwala mi na odczytywanie tego typu twórczości jako komunikatu z przeszłości, zarazem określającego przyszłość. Odwołuję się do kategorii takich jak: kultura dialogu, czytanie krytyczne, retoryczność i intertekstualność.

On the Rhetoric Hidden in Sublime Objects and Metaphors (Based on the Writings of August Cieszkowski, Józef Kremer and Karol Libelt)

Abstract

Polish Hegelians are one of the most important philosophical groups in Poland in the 19th century. Their work, today overshadowed by the accomplishments of famous Romantic poets, is still an interesting object of theoretical literary research. The treatises they wrote are characterized by extraordinary literariness, concerning both poetic language (numerous metaphors, or comparisons) and narrative orderliness, Culler's "unusual composition of words (*rollrock*)". Hence, the idea to analyse Cieszkowski's, Kremer's and Libelt's writings. My considerations fit into a hermeneutic interpretative key, which allows me to interpret this type of work as a message from the past, at the same time defining the future. I refer to the following categories: dialogue culture, critical reading, rhetoric and intertextuality.

Słowa kluczowe: heglizm, romantyzm, filozofia, literatura, retoryka wzniosłości, metaforologia

Keywords: hegelianism, romanticism, philosophy, literature, the rhetoric of the sublime, metaphorology

Martyna Ujma, absolwentka filologii polskiej w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Doktorantka na kierunku literaturoznawstwo na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie oraz lektor języka polskiego jako obcego. Przygotowuje rozprawę doktorską *W stronę literacko-filozoficznej koinè. Studium o pismach Karola Libelta*. W kręgu jej zainteresowań znajdują się: filozofia, literatura, dramaturgia międzywojenna, glottodydaktyka polonistyczna.

Grzegorz Igliński

ORCID 0000-0002-1548-9211

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Zagadnienie konstrukcji romantycznego cyklu lirycznego. Przypadek Mickiewicza (*Sonety krymskie*), Norwida (*Vade-mecum*) i Baudelaire'a (*Kwiaty zła*)

Zamierzeniem naszym jest konfrontacja trzech różnych cykli poetyckich w celu wydobycia podobieństw i różnic dotyczących układu wierszy. Rzeczą wartą zastanowienia wydaje się kwestia reguł obowiązujących w tego typu konstrukcjach. Obok tak reprezentatywnych tytułów jak *Sonety krymskie* i *Vade-mecum*, został uwzględniony tom Charles'a Baudelaire'a *Kwiaty zła*, a to z powodu częstego zestawiania go z cyklem Norwidowskim. Na temat wszystkich wymienionych dzieł (nie mówiąc już o zjawisku cyklu lirycznego¹) napisano bardzo dużo. Uwzględniając najważniejsze wypowiedzi, szukać będziemy czynników stanowiących o spójności wierszy ze sobą (w ramach każdego z tych zbiorów) oraz idei architektonicznej, która może przesądzać o porządku danej całości.

Sonety krymskie Mickiewicza powstały w latach 1825–1826 w następstwie wycieczki poety z Odessy na Krym w lecie i wczesną jesienią 1825 roku. Wydane zostały w Moskwie w 1826 roku – wraz z cyklem tak zwanych sonetów odeskich (22 utwory) i przekładem na język perski sonetu *Widok gór ze stepów Kozłowa* – pod

1 Zob. m.in.: I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, seria 2, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 71–128; W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wystouch, Warszawa 1985, s. 42–62; *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004; *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008; A. Reimann, „Podśłuchać muzyczny motyw”. *O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „Muzyki wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 199–228; D.M. Osiński, *Momenta i nawrotowość cyklu jako struktury wyrażania w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana, czyli po co Leśmianowi cykle poetyckie*, w: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014, s. 21–52; H. Krukowska, *Cykliczność „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza w świetle Gastona Bachelarda koncepcji czasu poetyckiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2013, nr 2 (27), s. 114–126; M. Siwiec, *Romantyczne arcycykle orientalne: „Les Orientales” i „Sonety krymskie”*, w: *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. 2, red. M. Kuziak, B. Maciejewski, Kraków 2016, s. 115–130.

wspólnym tytułem *Sonetów*. Wiązą się zatem z pięcioletnim przymusowym pobytem Mickiewicza w Rosji, skazanego za udział w tajnych młodzieżowych organizacjach. Porządek cyklu krymskiego nie został zdeterminowany przez rzeczywistą trasę wyprawy, ale jest skutkiem świadomego zamysłu kompozycyjnego (odwołującego się według niektórych badaczy do tradycji epickiego poematu opisowo-podróżniczego).

Za najważniejsze wyznaczniki cykliczności dzieła Mickiewicza należy uznać: tożsamość podmiotu lub bohatera lirycznego (romantyczny pielgrzym), kreację jednolitego świata przedstawionego (wspólnego kontekstu), motyw podróży (związany z prezentacją krymskiego krajobrazu), pokrewieństwo tematyczne niektórych utworów, wspólnotę gatunkową wszystkich tekstów (sonet włoski), narzucony całości porządek kompozycyjny (kolejność numerowanych wierszy, niemożność ich przedstawienia lub pominięcia któregośkolwiek bez szkody dla lektury cyklu), tożsamość struktur językowo-stylistycznych i kompozycyjnych poszczególnych sonetów².

Wiersze tworzą grupy, wiążąc się ze sobą nie tylko tematyką, ale też „innymi wewnętrznymi węzłami, takimi jak symetria czy kontrast, wynikającymi z dążenia poety do uzyskania efektu harmonii i różnorodności pejzaży lub postaw psychiczno-lirycznych (np. monolog Mirzy – monolog Pielgrzyma, krajobraz w dzień – krajobraz w nocy, grób Potockiej – mogiły haremu)”³. Budowa cyklu podporządkowana została dwóm celom: 1) chęci ukazania świata zewnętrznego, czyli panoramy Krymu; 2) pragnieniu ujawnienia przeżyć wewnętrznych podmiotu. Zauważono ponadto „stałą, regularną metodę p r z e p l a t a n i a większych czy mniejszych grup utworów z jednostką w postaci pojedynczego sonetu, który jak słup graniczny oznacza przejście z jednej grupy do drugiej, a jednocześnie – jak refren w pieśni – ciąży raczej ku grupie poprzedzającej, stanowiąc coś w rodzaju jej artystycznej antytezy”⁴.

Warto przyjrzeć się czterem różnym propozycjom opisu architektoniki *Sonetów krymskich*: Władysława Folkierskiego, Juliusza Kleintera, Czesława Zgorzelskiego i Rolfa Fiegutha⁵.

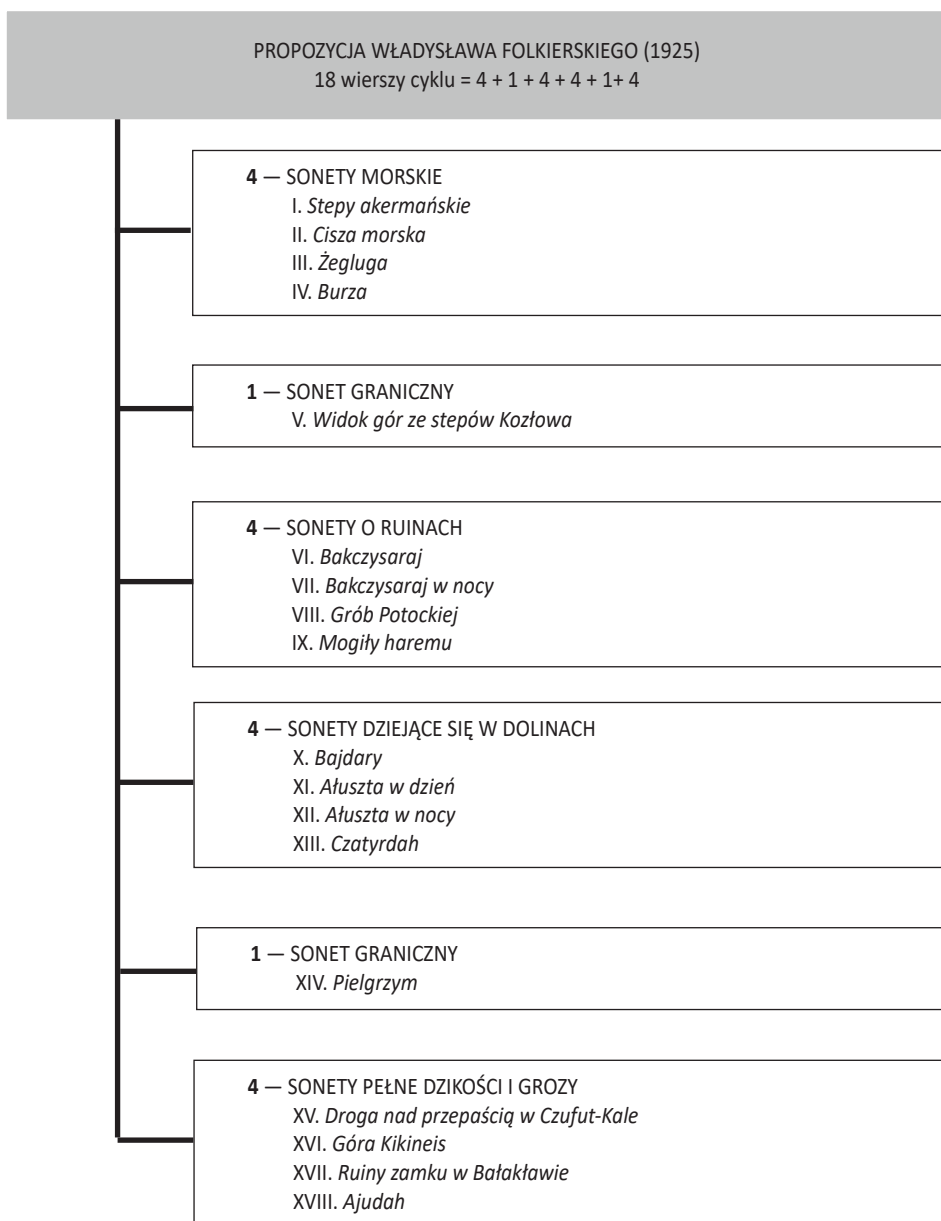
Opis architektoniki *Vade-mecum* i *Kwiatów zła* jest o wiele bardziej kłopotliwy i wynika nie tylko z ilości i różnorodności tekstów składających się na każdy z tych zbiorów, ale także z dziejów wydawniczych. Cykl poetycki Norwida nie został wydany za życia autora. Składają się nań wiersze, które powstały prawdopodobnie w okresie 1848–1865 (duża część przed rokiem 1864), a więc na emigracji, przede wszystkim w Paryżu (nieliczne z nich były już publikowane). Ułożone zostały w zwartą kompozycję w latach 1865–1866. Tworzy ją sto wierszy, ale w zachowanym autografie czterestu ogniw brak, a osiem jest uszkodzonych.

2 Zob.: J. Lyszczyna, *Dynamiczna koncepcja struktury cyklu lirycznego, czyli raz jeszcze o „Sonetach krymskich”*, w: *Polski cykl liryczny*, dz. cyt., s. 31–34.

3 S. Makowski, *Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1969, s. 167.

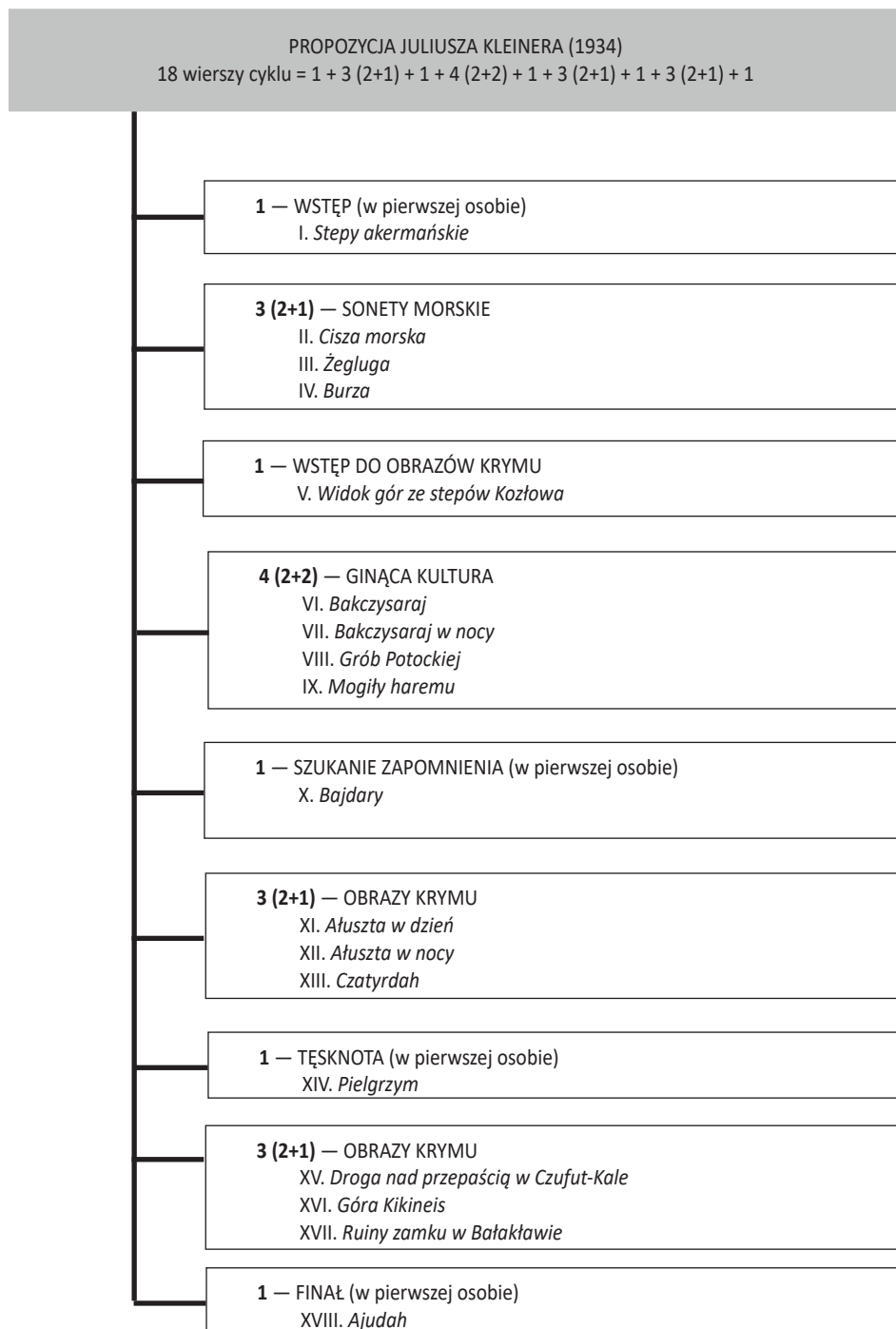
4 C. Zgorzelski, *Pielgrzym „w krainie dostatków i krasy”*, w: tegoż, *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 43.

5 *Sonet polski. Wybór tekstów*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski, Kraków 1925, s. 81; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, wyd. 3 poprawione, Lublin 1995, s. 589–593; C. Zgorzelski, *Pielgrzym...*, dz. cyt., s. 43; R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002, s. 103–113.

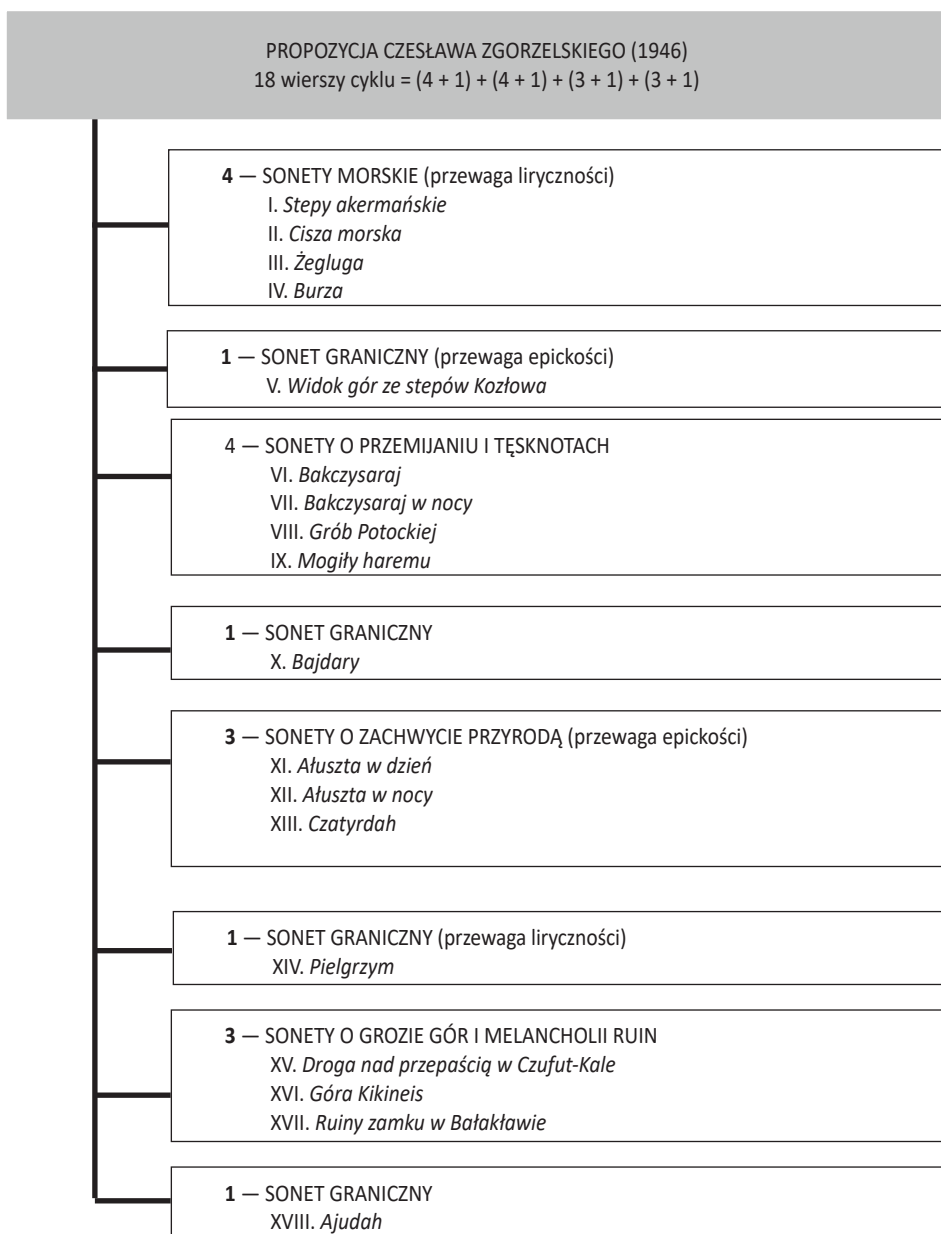


Rys. 1. Architektura Sonetów krymskich według Władysława Folkierskiego.

Źródło: opracowanie własne.

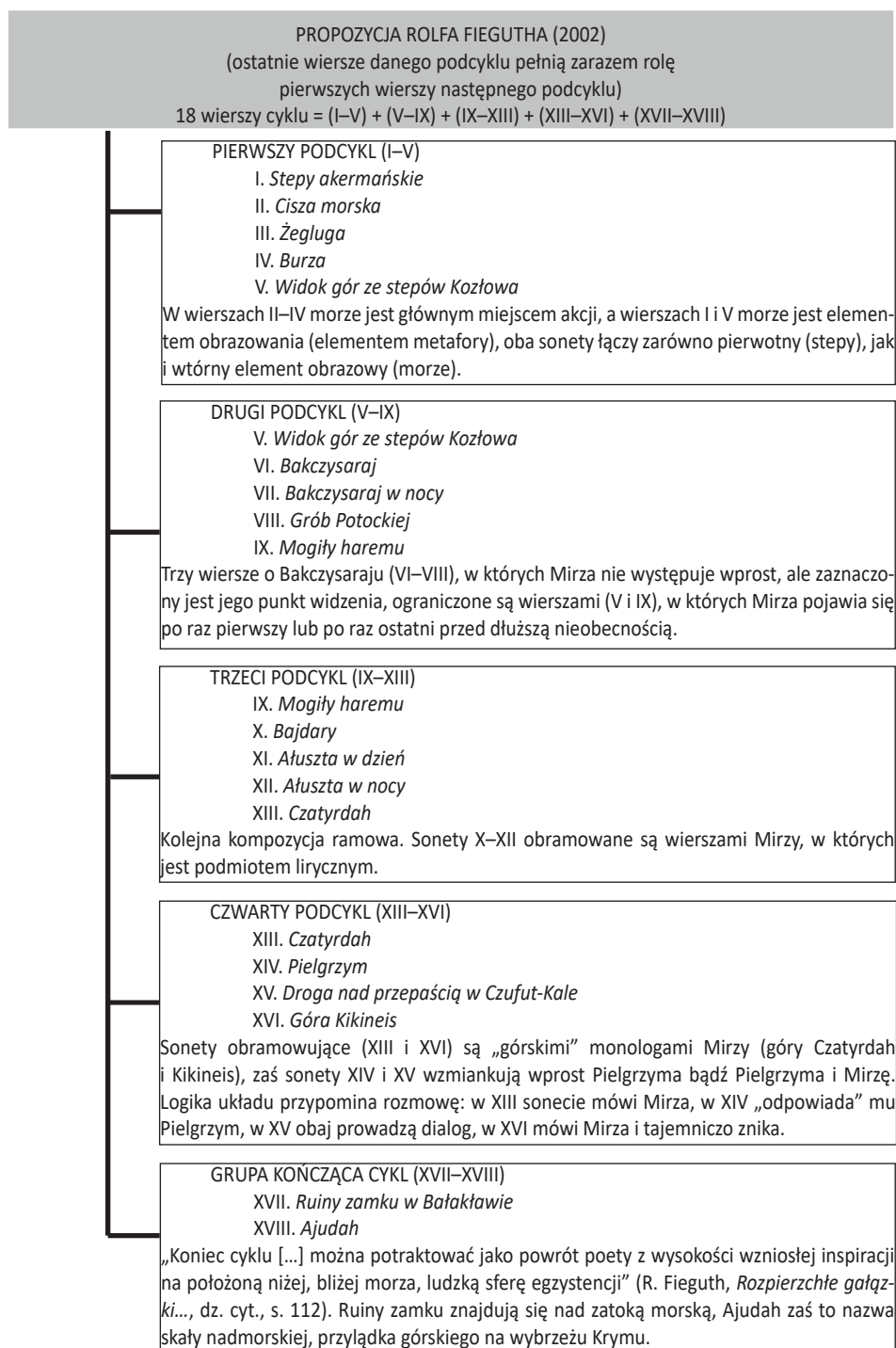
Rys. 2. Architektonika *Sonetów krymskich* według Juliusza Kleinera.

Źródło: opracowanie własne.



Rys. 3. Architektura Sonetów krymskich według Czesława Zgorzelskiego.

Źródło: opracowanie własne.

Rys. 4. Architektonika *Sonetów krymskich* według Rolfa Fiegutha.

Źródło: opracowanie własne.

Ramy cyklu są wyraźnie zaznaczone: otwiera całość motto, przedmowa prozą *Do Czytelnika*, dedykacja, nienumerowany wiersz *Za wstęp. (Ogólniki)*; a zamyka – list poetycki *Do Walentego Pomiana Z.*, będący epilogiem zbioru.

O ile [...] początek został poświęcony zarysowi nowego programu w opozycji do zastanej konwencji poetyckiej, to kończące cykl utwory przynosiły obraz przypuszczalnego odbioru *Vade-mecum* oraz sylwetki głównych aktorów procesu recepcji: czytelnika, krytyka, wydawcy. [...]

Warto zarazem dodać, że dylematy tworzenia nowej poezji, czyli wątek autotematyczny, a zarazem dialog z czytelnikami – staną się główną treścią pielgrzymiego dialogu *Vade-mecum*. Zakończenie jako podsumowanie cyklu koresponduje zarazem ze wstępem w takich partiach jak polemika z tradycją czy dialog z przeszłością⁶.

Pomimo niejednorodności rodzajowej *Vade-mecum* jest cyklem wysoce zorganizowanym, w którym za zasadę jedności można uznać ideę programu poetyckiego, zaś wewnętrzne wiązania poszczególnych ogniw opierają się na kryteriach tematycznych. Zgodnie z innym poglądem idea kompozycyjna dzieła sprowadza się do wyjścia od przeszłości, aby poprzez polemikę ze współczesnością móc spoglądać na tę współczesność coraz bardziej pod kątem przyszłości i podążać zarazem ku sprawom ostatecznym⁷.

Polemiczny wobec współczesności charakter cyklu zaważył na jego układzie. *Vade-mecum* przypomina retoryczny wywód mówcy, usiłującego przekonać swoich słuchaczy przez formułowanie porywających tez i przytaczanie rozwijających je argumentów. Taka „przeplatana” kompozycja stała się też znamioną cechą układu. Jak pisał jeden z badaczy, „utwór koncepcyjny i postulatywny poparty zostaje utworem – relacją, dowodem. Poza tym utwory krótkie [...] przeplatane są utworami dłuższymi”⁸.

Badacz i edytor pism Norwida Juliusz Wiktor Gomulicki zestawia *Vade-mecum* z *Boską komedią* (powst. 1308–1321) Dantego Alighieri i *Kwiatami zła* Baudelaire’a. Zasadnicza idea przyświecająca Norwidowskiemu cyklowi (podróż przez piekło życia współczesnego i zapamiętanej przeszłości) ma rodowód dantejski, a kształt (kompozycja) – baudelaire’owski⁹. Zdaniem Gomulickiego znajomość *Kwiatów zła* musiała „chyba natychmiast uświadomić Norwidowi” (podobnie jak pierwszym francuskim recenzentom tomu Édouardowi Thierry’emu i Jules’owi Barbey d’Aureville), że *Kwiaty zła* są:

- 1) „natchnione Dantem i w jakiś sposób spowinowacone z *Boską komedią*”;
- 2) „zbudowane w sposób niezwykle logiczny, [...] każdy wiersz kłamruje się [...] z obydwojma sąsiednimi i dopiero razem z nimi tłumaczy, wszystkie zaś stanowią przemyślnie skomponowaną całość”¹⁰.

6 M. Inglot, *Opus magnum Norwidowskiej liryki. Rzecz o „Vade-mecum”*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 56.

7 Z. Jastrzębski, *Pamiętnik artysty. (O „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida)*, „Roczniki Humanistyczne” 1956–1957, t. 6, z. 1, s. 101.

8 M. Inglot, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, dz. cyt., s. 57.

9 J.W. Gomulicki, *Komentarz*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 741.

10 Tamże, s. 742–743.

Najpoważniejszy problem związany z *Kwiatami zła*, wobec którego badacze są bezradni, stanowi brak autorskiej wersji ostatecznego wydania tomu, rozrastającego się z edycji na edycję. Baudelaire'a znano z tego, że bardzo trudno było mu nadać definitywny kształt wielu wierszom. Zwykle drukował je najpierw w czasopiśmie, a potem poprawiał w nieskończoność aż do ostatnich korekt swoich wydań książkowych. Czytelnicy znali zatem wiele wierszy poety, zanim znalazły się one w późniejszym cyklu – jako pierwszy opublikowany został w prasie, już w roku 1845 (ale powstał jeszcze wcześniej, bo w 1841 roku), utwór *À une créole* (w tomie otrzymał tytuł: *À une dame créole*, pol. *Do Kreolki*).

Istnieją trzy edycje *Kwiatów zła*:

- 1) wydanie pierwsze z 1857 roku zawierające 100 wierszy, ale 6 z nich zostało nakazem sądu usuniętych, a autora i wydawcę skazano na kary grzywny; utworów tych nie zamieszczono także w kolejnych przygotowywanych przez poetę wydaniach – wiersze „potępione” Baudelaire opublikował w Brukseli w tomie *Les Épaves* (pierwodruk 1866; pol. *Odpryski*) wraz z innymi tekstami (łącznie 23);
- 2) wydanie drugie z 1861 roku zawierające 126 wierszy i nową sekcję (minicykl) zatytułowaną *Tableaux parisiens* (pol. *Obrazki paryskie*), dzięki czemu tom dzieli się od tej chwili na sześć części;
- 3) wydanie trzecie z 1868 roku zawierające 151 wierszy (mimo że autor podpisał umowę z wydawcą już na początku 1863 roku, to ten nigdy nie otrzymał dzieła); zbiór ukazał się po śmierci Baudelaire'a, przygotowany przez jego przyjaciół – poetę Théodore'a de Banville'a i bibliofila Charles'a Asselineau – dla innego wydawnictwa; ten nowy układ wierszy nie wydaje się badaczom w pełni wiarygodny i zgodny z intencjami Baudelaire'a, nie odpowiada strukturą żadnemu z wydań poprzednich ani nie pozwala dostrzec takiej „linii kompozycyjnej, w której dałoby się odnaleźć świadomy zamysł autora”¹¹, a wiadomo skądinąd, jak ważna była dla poety sprawa architektoniki cyklu; w wydaniu trzecim znalazły się ponadto wiersze, których autor nigdy by w nim nie umieścił; zestawienie ostatecznej wersji *Kwiatów zła* jest zatem niemożliwe (także z powodu zaginięcia egzemplarza z autorskimi poprawkami i uzupełnieniami, którym być może dysponował Banville).

Mimo istnienia różnic w charakterze cykli Baudelaire'a i Norwida Gomulicki jest przekonany, „że zarówno ogólny plan kompozycyjny, jak i konkretne [...] metody wiązania poszczególnych ogniw są w obu tych zbiorach prawie identyczne i nie mogą być wytłumaczone przypadkową zbieżnością koncepcyjną”¹². Autor *Vade-mecum* miał możliwość zapoznać się już z pierwszym wydaniem *Kwiatów zła*, chociaż nie jest to dostatecznie udokumentowane. Ogólny plan kompozycyjny¹³ tej edycji Gomulicki zestawia z układem cyklu Norwida. Można to przedstawić za pomocą tabeli:

11 J. Brzozowski, *Posłowie*, w: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, red. i posłowie J. Brzozowski, przeł. Z. Bienkowski i in., [wyd. dwujęzyczne], Kraków 1990, s. 468.

12 J.W. Gomulicki, *Komentarz*, dz. cyt., s. 744.

13 Tamże, s. 744–745.

Tab. 1. Kompozycja *Kwiatów zła* i *Vade-mecum* według Juliusza Wiktor Gomułickiego

PLAN KOMPOZYCYJNY		
Lp.	<i>Kwiaty zła</i> (wyd. 1)	<i>Vade-mecum</i>
1.	„Tytuł, lapidarnie wyrażający naczelną ideę cyklu”	„Tytuł, lapidarnie wyrażający naczelną ideę cyklu”
2.	„Motto, dość dokładnie sygnalizujące zasadniczą tematykę całości («występek»)”	„Motto, dość dokładnie sygnalizujące zasadniczą tematykę całości («umarłe społeczeństwo»)”
3.	„Dedykacja dla przyjaciela a zarazem mistrza”	„Dedykacja dla przyjaciół a zarazem rozmówców (uczniów)”
4.	„ <i>Do Czytelnika</i> – wiersz wstępny, nieobjęty numeracją cyklu”	„ <i>Do Czytelnika</i> – proza wstępna, uzupełniona wierszem wstępnym, nieobjętym numeracją cyklu”
5.	„100 wierszy numerowanych, które można potraktować jako 100 przystanków w podróży po piekle życia”	„100 wierszy numerowanych, które można potraktować jako 100 przystanków w podróży po piekle życia”
6.	„Całość wyraźnie podzielona na pięć części, o różnej ilości utworów ogniwi”	„Całość milcząco podzielona na dziesięć części, każda po dziesięć utworów ogniwi”
7.	„Pierwszy numerowany utwór cyklu jest poświęcony powołaniu i cierpieniom poety” (wiersz <i>Bénédiction</i> , pol. <i>Błogosławieństwo</i>)	„Pierwszy numerowany utwór cyklu jest poświęcony powołaniu i cierpieniom poety” (wiersz [Kłaskaniem mając obrzękte prawice])
8.	„W pierwszej dziesiątce cyklu znajdują się utwory poruszające problemy »poezji« i »czasu«”	„W pierwszej dziesiątce cyklu znajdują się utwory poruszające problemy »poezji« i »czasu«”
9.	„Ostatnie utwory cyklu poruszają problem »śmierci«”	„Ostatnie utwory cyklu poruszają problem »śmierci«”
10.	„W drugim [...] wydaniu zbioru (1861) jego zakończeniem jest obszerny utwór o charakterze epilogowym, kończący się rezygnacją poety, który pragnie się »zanurzyć w przepaść«” (wiersz <i>Le Voyage</i> , pol. <i>Podróż</i>)	„Zakończeniem zbioru jest obszerny nienumerowany utwór epilogowy, kończący się gwałtownym protestem poety, który ostrzega przed sztucznie zasłoniętą »przepaścią« czyhającą na łatwowiernych poetów” (wiersz <i>Do Walentego Pomiana Z.</i>)

Źródło: opracowanie własne.

W celu opisanego sposobu łączenia wierszy ze sobą Gomułicki ucieka się do porównania tekstów Norwida z kostkami domina podzielonymi na dwie części (poła):

Otóż takie poszczególnie „połówki” wierszy-kostek to ich tematy względnie motywy: w kostkach często identyczne, w wierszach zaś najwyżej podobne, ale w każdym razie sprowadzalne w niektórych przypadkach do wspólnego mianownika¹⁴.

Takim wspólnym mianownikiem może być na przykład temat czasu czy poezji. Układając domino, łączy się kostkę z kostką za pomocą identycznych „połówek”. Kiedy zaś Norwid tworzył swój cykl, wiązał tekst z tekstem, uwzględniając ich wspólne mianowniki („klamry tematyczne”). Wynika stąd, że w łańcuchu jego wierszy każde ogniwo sklamrowane jest podwójnie – z jednej strony z utworem je

14 Tamże, s. 746.

poprzedzającym, a z drugiej strony z utworem po nim następującym. Na dodatek, podobnie jak w dominie, gdzie wielokrotnie powtarzają się połówki (pola) o takiej samej wartości, tworząc różne kombinacje z innymi połówkami, tak też w *Vade-mecum* ten sam wspólny mianownik może wystąpić kilka razy. Oznacza to, że istnieje możliwość rozmaitego sklamrowania poszczególnych utworów, w zależności od wymaganego kontekstu. Taka „układanka” potrafi zatem, niczym domino właśnie, przybrać różny kształt.

Każda propozycja opisu kompozycji *Vade-mecum* może budzić wątpliwości, również ta przedstawiona powyżej, ale to ona właśnie spopularyzowała patrzenie na Norwidowskie dzieło jako cykl. Z rozważań Gomulickiego korzysta na przykład Rolf Fieguth, twierdząc, że „poza różnicami da się zgromadzić wystarczającą liczbę cech porównywalnych i nawet wspólnych, pozwalających sformułować tezę, że z europejskiego punktu widzenia oba cykle [tj. Baudelaire’a i Norwida – G.I.] należą do tej samej sytuacji historycznopoetyckiej”¹⁵. Kiedy te porównywalne lub wspólne elementy rozpatruje się osobno, w jakiejś izolacji, to można uznać je za mało specyficzne, ale ujęte razem stają się mocnym argumentem przemawiającym za przynależnością obu cykli do „tej samej europejskiej fazy”. Według Fiegutha są to następujące właściwości:

- 1) podobna „ciągłość i nielinearność ogólnego »przebiegu lirycznego«”¹⁶ oraz podobna zmiana rytmu kompozycyjnego w partiach końcowych cyklu i usytuowanie najobszerniejszego wiersza w grupie finałowej – nie jest to czymś wyjątkowym dla cykli poetyckich;
- 2) ta sama liczba wierszy (100) – być może świadczy to o niezależnym od siebie nawiązaniu do stu pieśni *Boskiej komedii*, a w wypadku Norwida do staropolskiej tradycji setnika wierszy (zob. *Setnik rymów duchownych* Sebastiana Grabowieckiego);
- 3) ta sama na początku obu cykli pesymistyczna samoocena poety i motyw boskiego powołania – mogły zaistnieć u Baudelaire’a i Norwida odrębnie, z uwagi na ich stosunek do tradycji romantycznej;
- 4) ten sam temat wielkomiejski, który pojawia się w podcyklu Baudelaire’a *Tableaux parisiens* (pol. *Obrazki paryskie*), a u Norwida między innymi w wierszach *Stolica*, *Kółko* lub *Nerwy* – wynikać się zdaje z osobnych zainteresowań lub stanowi nawiązanie do dawnej twórczości epigramatycznej, jak też do nowocześniejszych wierszowanych „szkiców fizjologicznych”;
- 5) wspólny wątek dantejski:
 - a) reakcja na ten fragment *Piekieła*, który traktuje o podróży przez przekłętą współczesność, co skutkuje stylizacją podmiotów lirycznych obu cykli „na pielgrzymów, wędrowców, podróżnych lub spacerowiczów pełnych melancholii, nudy, zwątpienia w siebie i napiętnowanych utratą jedności swojego »ja«”¹⁷ – Norwid

15 R. Fieguth, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida w kontekście Wiktora Hugo i Charles’a Baudelaire’a, w: tegoż, *Gombrowicz z niemiecką gębą i inne studia komparatystyczne*, Poznań 2011, s. 244.

16 Tamże, s. 258.

17 Tamże, s. 263.

mógł mieć pod tym względem oparcie w dziełach Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego, a nie Baudelaire'a;

b) reakcja na epickość *Boskiej komedii*, przejawiająca się w przeciwstawieniu tej epickości nieepickiej formy cyklu lirycznego – taką redukcją narracyjności Fieguth uznaje za najważniejszą paralełę pomiędzy *Kwiatami zła* a *Vade-mecum*.

Wśród różnic zwracają uwagę:

1) wymiar metafizyczny – u Baudelaire'a przejawiający się „w szokująco blasfemicznej pieśniowości”, a u Norwida „w nader trzeźwej medytacyjności i epigramatyczności”¹⁸;

2) styl łączenia wierszy – u Baudelaire'a „raczej płynny i muzykalny”, a u Norwida „bardziej kontrastowy i paradoksalny”¹⁹ (kontrast tematu, formatu, objętości).

Przychylić się można do tych badaczy, którzy w relacji Baudelaire – Norwid nie upatrują bezpośredniego wpływu *Kwiatów zła* na *Vade-mecum* lub polemiki poetyckiej, ale dostrzegają jakieś powinowactwo duchowe, usytuowanie w tej samej kulturze, wrażliwość na podobne problemy: „[...] wskazanie na pewną [...] wspólnotę wynikającą z zakorzenienia w jednym paradygmacie – ma sens interpretacyjny”²⁰.

Stefan Kołaczkowski uważał, że Baudelaire i Norwid podobni są pod względem socjologicznym, w swoim stosunku do świata. Z autorem *Kwiatów zła* łączy Norwida przede wszystkim tragizm wynikający z sytuacji społecznej i stoicka duma. Baudelaire „zaprzeczał pięknem brzydocie”, Norwid walczył z całą współczesną kulturą.

I w tej sile woli, w tym stoicyzmie obaj są podobni w obliczu źródła – katolicyzmu. Z tej wspólnej sytuacji wynikały wspólne cechy: siła sarkazmu, ironii, pogardy i woli posągowości w sztuce, jak i w swoim ja wewnętrznym, które ma wszystko przetrwać. Obaj nie są natchnieniowcami – u obu sztuka jest wynikiem pracy, premedytacji, niezwyklej kondensacji wyrazu. [...] Nie w zasięgu, ale w postawie ich rola społeczna jest podobna. Wsparta o opokę katolicyzmu, wojująca sarkazmem, zjadliwą ironią, wzdargą, absolutna, niezłomna negacja otaczającego życia. Temu przeciwstawiona jest monumentalność – piękna u Baudelaire'a, wewnętrznej prawdy u Norwida²¹.

Na cykl Norwida można spojrzeć też inaczej, nie uwzględniając kontekstu baudelaire'owskiego. Gomulicki pominął na przykład motyw żałobny czy motyw skamienienia, a te tymczasem kolejny badacz, Józef Fert, uznał za dominantę tematyczną zbioru, który jego zdaniem przypomina „przewodnik... po cmentarzu”, „podróż przez Ziemię grobami ciężarną”, „pomiędzy ludźmi »zakłętymi w umarłe formuły«, niczym statuy nagrobne śniącymi kamienne sny lub uciekającymi w pozór istnienia”²².

18 Tamże, s. 243.

19 Tamże, s. 257.

20 M. Siwiec, *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire'ze z perspektywy nowocześnieści*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 196.

21 S. Kołaczkowski, *Ironia Norwida*, w: tegoż, *Dwa studia. Fredro, Norwid*, Warszawa 1934, s. 54–55.

22 J. Fert, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. LXXXVI.

Odłamków tego kamiennego świata jest w VM [*Vade-mecum* – G.I.] tak wiele, że da się powiedzieć wprost, iż w znacznej mierze z cementarnych okruszków ułożona jest ta *via dolorosa* [...].

Narzucająca się tu logika znaczeń, która subtelną nicią zespala te sto rapsodów, to logika łoż – znaku współczucia dla siebie i bliźnich i znaku cierpienia²³.

Inni interpretatorzy widzą w *Vade-mecum* kompozycyjną otwartość, dzieło bowiem narusza zasady spójności cyklu poetyckiego, deklaruje cykliczność i jej zaprzecza:

- 1) podważa właściwą cyklowi integralność tematyczną;
- 2) zaburza architektonikę całości i odrzuca porządek linearny (regularność i ciągłość wywodu, przez co trudno znaleźć uzasadnienie istniejącej kolejności wierszy);
- 3) rozluźnia ramę kompozycyjną – jej rozbudowanie (złożenie z różnych elementów-ogniw sygnalizujących początek i koniec zbioru) rozmywa wyraźne granice cyklu; wskutek tego zmniejsza się spójność całości dzieła, która zależy od stopnia nawiązań wierszy do treści zawartych w utworach początkowych i końcowych;
- 4) wprowadza zróżnicowanie formalne tekstów składowych;
- 5) osłabia tożsamość „ja” lirycznego, które ujawnia różne swoje oblicza (np. maskę poety czy moralisty)²⁴.

W rezultacie *Vade-mecum* sytuuje się na pograniczu cyklu i zbioru poetyckiego (lub wyboru wierszy). Poeta nadaje swojemu dziełu znamiona cyklu, ale w praktyce reguły cykliczności nie przestrzega.

Jego cykl realizuje typ dzieła otwartego, które nie integruje do końca swych składników i którego poszczególne fragmenty miast zgodnie wskazywać na celowość całości utworu, niejednokrotnie zwracają się przeciwko jego własnej harmonii [...], spójności [...] i kompletności [...], jak również przeciwko samym tym zasadom w ogóle. [...]

Porządkującej zasady strukturalnej tego dzieła trzeba więc szukać nie tyle w „nadzwyczaj logicznej” budowie, ile raczej w dialektycznej równowadze czynników integrujących i dezintegrujących. Działanie tej zasady [...] daje się stwierdzić na wszystkich płaszczynach utworu: w warstwie językowej (słownictwo, budowa zdań i połączeń międzyzdaniowych, styl), w konstrukcji podmiotu lirycznego i jego funkcji, w zakresie struktury gatunkowej poszczególnych tekstów i ich uorganizowania w całość, a także w sferze tematyki²⁵.

Otwartość *Vade-mecum*, a tym samym rozbieżność między sygnalizowaniem cykliczności a jej funkcjonowaniem tłumaczono na różne sposoby. Po pierwsze, wyjaśniano to Norwidowską koncepcją literatury, a więc założeniem poety, że dzieło nie powinno być raz na zawsze określone i gotowe, ale podatne na uzyskiwanie

23 Tamże, s. LXXXVI, XCII.

24 T. Mackiewicz, „*Vade-mecum*” Norwida jako „dzieło otwarte”, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005, s. 301–303.

25 R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*, w: tegoż, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, przeł. K. Chmielewska i in., Izabelin 2000, s. 163–164.

wciąż nowych znaczeń w perspektywie przyszłych odczytań (reinterpretacji)²⁶. Po drugie, tłumaczono ów fenomen autorskim zamiarem podkreślenia autentyczności lub szczerości wypowiedzi poprzez upodobnienie tekstów do osobistych zapisków powstałych pod wpływem jakiegoś doświadczenia – kompozycja cyklu opierałaby się zatem nie na logice intelektualnego wywodu, lecz na zasadzie skojarzeń składających się na pamiętnik artysty²⁷. Po trzecie, w grę może wchodzić intencja zaprojektowania określonego stylu odbioru, chęć wymuszenia na odbiorcy współudziału w tworzeniu sensu dzieła, zaproszenie do wspólnego przebycia drogi i dyskusji, do ustrukturyzowania cyklu i jego uspoźnienia jako całości²⁸.

Wspólne bycie w drodze – jako najważniejszy czynnik jednoczący *Vade-mecum* – bywa rozumiane w znaczeniu wezwania „do wyboru określonego horyzontu wartości”²⁹. Elżbieta Feliksiak, uznając figurę drogi za znak sygnalizujący jedność, przyjmuje, że ukrytą strukturę cyklu Norwidowskiego stanowi wiążąca go w całość idea drogi życia, która okazuje się wielowymiarową konfrontacją człowieka z „pustynią” (marazmem duchowym, martwą przeszłością, zwietrzałymi wartościami) doświadczanego świata³⁰. Tytuł dzieła należy tłumaczyć „idź ze mną”, a nie „idź za mną”, nie chodzi tu bowiem o podporządkowanie się przewodnikowi czy jego naśladowanie, ale o własną drogę wzrostu i dojrzewania do człowieczeństwa, odpowiedzialność za siebie i świat.

Istniejące w badaniach nad kompozycją *Vade-mecum* dwa kierunki interpretacyjne: 1) opowiadający się za linearnością drogi; 2) starający się wyróżnić kilka nurtów czy ośrodków tematycznych – nie powinny być traktowane jako alternatywne, wykluczające się wzajemnie³¹. Zarysowana została w cyklu ogólna linia drogi życiowej jako pielgrzymki przez pustynię świata – od narodzin do śmierci. Odbiorca otrzymuje jednak swobodny wybór wśród drogowskazów dotyczących zmagania z losem i postaw wobec zachodzących zjawisk. „Linearny układ rozwijającego się cyklu poetyckiego, stanowiący formalną osnowę kompozycji, nie pozostaje w sprzeczności z wertykalnym układem myśli, treści przedmiotowych i relacji wskazujących na wartość”³². W postaci drogowskazów czy punktów orientacyjnych uobecnia się to, co wykracza poza linearny porządek, pozostając w przestrzeni drogi. Będą to zdaniem Feliksiak wiersze skoncentrowane na wartościach (np. *Moralności*), rozproszone w różnych miejscach cyklu „wyobrażenia kosmiczno-przyrodniczych, historycznych i kulturowych konkretów”³³ (materialnych i osobowych), jak też nazwy pojęć ogólnych związanych z całością bytu. Powstaje w ten sposób swoista mapa świata.

26 Tamże, s. 185–186.

27 T. Mackiewicz, „*Vade-mecum*” Norwida..., dz. cyt., s. 305.

28 Tamże, s. 305–306.

29 E. Feliksiak, *Ukryta struktura „Vade-mecum”*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 225.

30 Tamże, s. 228.

31 Tamże, s. 237.

32 Tamże, s. 240.

33 Tamże.

Przyjmując, że dominantą kompozycyjną *Vade-mecum* jest idea drogi życia, która łączy się z określonym kompleksem wartości, badaczka uznaje, iż zarówno w pojedynczych wierszach, jak i w całości cyklu ujawnia się „integrująca funkcja osoby ludzkiej”³⁴, a więc dzieło Norwida prezentuje zarys filozofii człowieka.

Coś jeszcze innego w związku z kompozycją *Vade-mecum* dostrzega Jacek Lyszczyzna. Stwierdzając istnienie dwóch typów cykliczności – „syntagmatycznego, w którym kolejne ogniwa powiązane są ze sobą w porządku linearnym, i paradygmatycznego, w którym powiązania te nie występują bezpośrednio pomiędzy kolejnymi ogniwami, ale dotyczą one pewnego wspólnego »środka«”³⁵ – zalicza dzieło poety do tego drugiego typu (poszczególne wiersze nie są związane ze sobą „na zasadzie następstwa”, łączą się w całość za sprawą jakiejś nadrzędnej struktury). Taki układ byłby realizacją podstawowej zasady romantycznej fragmentaryczności i przypominałby strukturę poematu dygresyjnego, zawierającego luźne odautorskie refleksje na najrozmaitsze tematy.

Chociaż *Vade-mecum* nie jest dziełem epickim (mającym zatem fabułę i bohatera), to w licznych wierszach pojawia się tkanka fabularna, zaś podmiot liryczny konkretnego tekstu wydaje się przejmować rolę bohatera lirycznego. W „dygresyjność” cyklu wpisany jest cel moralizatorski obejmujący sprawy ludzkiej cywilizacji, polskiego społeczeństwa, literatury i sztuki. Towarzyszy temu „sugestia autobiografizmu”, zaprojektowany sposób odczytania tekstów, uwzględniający biografię autora. Dzięki temu zyskują one w swej warstwie „dygresyjnej”, refleksyjnej na autentyczności, szczerości i wiarygodności. W związku z tym Lyszczyzna przywołuje pierwszy numerowany wiersz *Vade-mecum* – [Klaskaniem mając obrzękłe prawice], który podpowiada, jak traktować powstały cykl. To mianowicie „pamiętnik artysty – / [...] Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty!” (s. 19)³⁶, próbujący opisywać rzeczywistość i ją zarazem kształtować, wpływać na „sumienia, postawy i wybory”³⁷.

Podsumowując, badacz wskazuje trzy nadrzędne czynniki nakazujące widzieć w *Vade-mecum* „bezdyskusyjną całość”: dygresyjność o moralistycznym nastawieniu, „sugestię autobiografizmu”, deklarację „pamiętnikarską”.

Każdy opis architektoniki cyklu jest do pewnego stopnia sztuczną konstrukcją, szukaniem myśli porządkującej układ wierszy. Wiąże się z interpretacją całości dzieła, jak i poszczególnych jego ogniw, ukierunkowuje lekturę. Sprawia to, że dopuszczalne są różne propozycje widzenia kompozycji cyklu i pierwiastków stanowiących o stopniu jego spójności. „Cykle poetyckie bowiem z reguły charakteryzują się systematyczną wieloznacznością *kompozycyjną* [...]. Warunkiem zasadności każdego podziału na pomniejsze grupy wszelako jest i zostanie zastrzeżenie, że nie potraktuje się go jako cechy jednoznacznej i dominującej”³⁸. Wieloznaczność

34 Tamże, s. 248.

35 J. Lyszczyzna, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida – romantyczny cykl dygresyjny, w: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005, s. 94.

36 Wszystkie fragmenty wierszy z cyklu *Vade-mecum* przytaczane są w niniejszej pracy według wydania: C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990.

37 J. Lyszczyzna, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida, dz. cyt., s. 97.

38 R. Fieguth, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida w kontekście..., dz. cyt., s. 256–257.

kompozycyjną potęgę czasem brak odautorskiego wyodrębnienia części cyklu. W stosunku do *Sonetów krymskich*, *Vade-mecum* i *Kwiatów zła* wykluczyć można tylko jedno – przypadkowe sąsiedowanie tekstów ze sobą. Każdy z tych zbiorów to jakby dzieje duszy artysty przedstawione jako podróż o zaprojektowanym z góry porządku.

*

Być może cechą wyróżniającą wielkie dzieła literackie – a do takich niewątpliwie należą *Sonety krymskie*, *Vade-mecum* i *Kwiaty zła* – jest wywoływanie u czytelnika zdziwienia (zwłaszcza wśród współczesnych autorów odbiorców). Wiąże się to z naruszaniem przez tego rodzaju utwory istniejących konwencji i przyzwyczajęń literackich. W każdym z wymienionych powyżej cykli jest coś niecodziennego, co sprawia, że do dzisiaj badacze nie są ze sobą zgodni w wielu kwestiach.

Natychmiast po ukazaniu się drukiem sonetów Mickiewicza (cyklu odeskiego i krymskiego) zaczęły się mnożyć artykuły polemiczne związane z funkcjonującymi dotąd wyobrażeniami na temat gatunkowości sonetu.

Najbardziej interesujący jest [...] krąg zdziwienia, jakie wzbudziły *Sonety krymskie* zarówno wśród swoich zwolenników, jak i oponentów. Zdziwienie to przyjść musiało – zbyt daleko odbiegały problematyka i kształt poetyckiego świata w Mickiewiczowskim cyklu od tego, co w świadomości współczesnych wiązało się nierozzerwalnie z pojęciem sonetu³⁹.

Już w czasach Mickiewicza jeden z krytyków zauważył związek *Sonetów krymskich* z poematem opisowym, to znaczy ich cykliczność uznał za kompozycję właściwą takiemu poematowi. Późniejsi badacze podążyli za tym spostrzeżeniem. Analogie między cyklem krymskim a poematem dydaktyczno-opisowym wyszczególnił Ireneusz Opacki, dochodząc ostatecznie do wniosku, że największą nowością Mickiewicza było „romantyczne rozbicie tradycyjnej formy poematowej”, które przybrało postać cyklu sonetowego. W rozbiciu tym przejawiała się typowa dla epoki skłonność do synkretyzmu rodzajowego i gatunkowego⁴⁰.

Rozumienie cykliczności *Sonetów krymskich* jako następstwa destrukcji poematu opisowego podzieliło badaczy. Część z nich przyznała, że bezpośrednią tradycję literacką cyklu Mickiewicza wyznacza poemat opisowy (np. Marian Maciejewski), ale niektórzy (np. Waław Kubacki) byli temu przeciwni. Do przeciwników dołączyła niedawno Halina Krukowska, przypominając, że romantyzmowi bliskie było doświadczenie podmiotowości, czyli doświadczenie istnienia, a nie poznanie przedmiotowe. Mickiewicz odszedł w *Sonetach krymskich* od właściwej poematowi przedmiotowej opisowości i związanej z tym linearności czasu (czas poziomy). Uczynił to, wykorzystując gatunek sonetu, formę krótką, przerywającą ciągłość czasową:

[...] chcemy podkreślić, że krótkość pozostaje w ścisłym związku z problemem cykliczności. Nie linearność, ale powtarzalność, następstwo krótkiej

39 I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego...*, dz. cyt., s. 73.

40 Tamże, s. 86.

f o r m y sonetu, trudnej w porównaniu z ciągłym poematem, było rewelatorstwem Mickiewicza, niezwykle trafnym artystycznie rozwiązaniem w odniesieniu do przestrzeni⁴¹.

Badaczka zauważa, że kompozycja cykliczna dzieła Mickiewicza pozostaje efektem poznania poetyckiego umożliwiającego przeżycie głębi egzystencjalnej i metafizycznej. Głębokość aktu poznawczego pozwala mówić o czasie pionowym: „[...] cykl Mickiewiczowski nie jest strukturą ciągłą. Cykliczność tworzą momenty pionowe, odcinki krótkiego czasu, sonety, które oczywiście siłą rzeczy mają swoją minilinearność, ale zawsze podporządkowaną pionowości, sygnalizującej wyższe znaczenia”⁴². Cykliczność okazuje się przejawem „upionowienia” sonetów. Ta pionowość, to jest powtarzalność krótkiej formy sonetowej, przesądza o kompozycji. Następstwo sonetów (ich ciąg) nie oznacza ciągłości czasowej, ciągłość jest rozrywana na odcinki przez powtarzające się formy poetyckie.

Nie chodzi zatem o ukazanie przestrzeni Krymu, ale za pomocą jej wycinków o wyeksponowanie głębszych, wyższych znaczeń⁴³. Propozycję tę pragniemy poprzeć. Niemal każdy sonet wskazuje kierunek w górę (ku niebu) lub w dół (w głębi):

- 1) *Stepy akermańskie* – niebo: „Patrzę w niebo, gwiazd szukam” (s. 235)⁴⁴;
- 2) *Cisza morska* – głębia (pamięć): „Jest polip, co śpi na dnie”; „[...] w twojej głębi jest hydra pamiętek” (s. 236);
- 3) *Żegluga* – niebo: „[...] okręt [...] skróś niebios leci,/ Obłoki czolem sieka”; „[...] wiem, co to być ptakiem” (s. 237);
- 4) *Burza* – głębia (śmierć): „Słońce krwawo zachodzi”; „Wstąpił genijusz śmierci i szedł do okrętu” (s. 238);
- 5) *Widok gór ze stepów Kozłowa* – niebo: „Czy Allach [...] / Tę latarnię zawiesił wśród niebios obwodu?” (s. 239); „Minąłem grom drzemiący w kolebce z obłoków,/ Aż tam, gdzie nad mój turban była tylko gwiazda” (s. 239);
- 6) *Bakczysaraj* – głębia (martwota we wnętrzach ruin i fontanna jako źródło życia lub pamięci): „[...] pusta Girajów dziedzina!” (s. 240); „W środku sali wycięte z marmuru naczynie” (s. 240);
- 7) *Bakczysaraj w nocy* – niebo: „Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce” (s. 241); „[...] błyskawica [...] / Przelatuje milczące pustynie błękitu” (s. 241);
- 8) *Grób Potockiej* – głębia (grób, pamięć) i niebo: „Rzuciły w głębi serca pamiętek owady.// Tam na północ ku Polsce świecą gwiazd gromady” (s. 242); „Ujrzy bliższą mogiłę” (s. 242);
- 9) *Mogiły haremu* – głębia (grób): „[...] porwała za młodu/ Truna, koncha wieczności, do mrocznego łona.// Skryła je niepamięci i czasu zasłona” (s. 243);

41 H. Krukowska, *Cykliczność „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza w świetle Gastona Bachelarda koncepcji czasu poetyckiego*, w: tejsze, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016, s. 40.

42 Tamże, s. 41–42.

43 Tamże, s. 42.

44 Wszystkie przytoczone fragmenty sonetów pochodzą z wydania: A. Mickiewicz, *Sonetów krymskich*, w: tegoż, *Dzieła*, red. Z.J. Nowak i in., t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (wydanie rocznicowe 1798–1998).

- 10) *Bajdary* – głębia: „Lasy, doliny, głązy [...] / U nóg mych płyną, giną jak fale potoku (s. 244); „[...] w mym spiekłym oku/ Snują się mary lasów i dolin, i głązów” (s. 244); „[...] skaczą w morskie łona, [...] // Pęka nad głową fala, chaos mię okrąży” (s. 244);
- 11) *Ałuszta w dzień* – niebo i głębia: „Motyle [...] / Baldakimem z brylantów okryły niebiosą;/ Dalej sarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty” (s. 245); „Wre morze [...] / A na głębini fala lekko się kołysa” (s. 245);
- 12) *Ałuszta w nocy* – niebo: „[...] budzą mię rażące meteoru błyski,/ Niebo, ziemię i góry oblał potop złoty!” (s. 246);
- 13) *Czatyrdah* – niebo: „Ty, nad skały poziomu uciekłeś w obłoki, // Siedzisz sobie pod bramą niebios” (s. 247); „Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki” (s. 247);
- 14) *Pielgrzym* – niebo (raj) i głębia (pamięć): „Nad głową niebo jasne, obok piękne lice;/ Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice/ Dalekie, i niestety! jeszcze dalsze czasy?” (s. 248);
- 15) *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale* – głębia (przepaść): „[...] myśl jak kotwica // Z łodzi drobnej ciśniona w niezmierność głębiny, / Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci, / I łódź z sobą przechyli w otchłanie chaosu” (s. 249);
- 16) *Góra Kikineis* – głębia (przepaść) i niebo: „Spojrzyj w przepaść – niebiosą leżącą na dole / To jest morze” (s. 250); „Ta wyspa żeglująca w otchłani – to chmura! / [...] Czy widzisz płomienistą wstążkę na jej czole? // To jest piorun!” (s. 250);
- 17) *Ruiny zamku w Bałakławie* – głębia (martwota we wnętrzach ruin): „Dziś sępy czarnym skrzydłem oblatują groby” (s. 251);
- 18) *Ajudah* – głębia: „[...] śpionione bałwany to w czarne szeregi / Ścisnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi / [...] kołują wspaniale” (s. 252); „Namiętność często groźne wzburza niepogody, / Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody // Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni” (s. 252).

Szereg słów się powtarza, stanowiąc o spójności cyklu, jego łańcuchowości⁴⁵. Kluczowe słowa to „morze” i „niebo” – przeplatające się znaki nieskończoności, przy czym nie zawsze kategorie te użyte zostają w tradycyjnym sensie, przykładem sformułowania: „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu” (*Stepy akermanskie*, s. 235), „morze lodu” i „po morzu natury” (*Widok gór ze stepów Kozłowa*, s. 239), „morza do dna nie przewierci” (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, s. 249), „niebiosą leżącą na dole / To jest morze” (*Góra Kikineis*, s. 250). Niekiedy analogie są sugerowane wprost: „O morze!” = „O myśli!” (*Cisza morską*, s. 236); przepaść = morze (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, s. 249), przepaść = niebo = morze (*Góra Kikineis*, s. 250), „śpionione bałwany to w czarne szeregi / Ścisnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi / [...] kołują wspaniale” = „Podobnie na twe serce [...] / Namiętność często groźne wzburza niepogody” (*Ajudah*, s. 252).

Szukając czynnika stanowiącego o jedności kompozycyjnej cyklu krymskiego, Halina Krukowska odnajduje go w symbolice drogi, której znaczenia nie utożsamia z podróżą czy wędrówką, ale sprowadza je do poszukiwania prawdy, odkrywania,

⁴⁵ Według klasyfikacji cykli lirycznych zaproponowanej przez Wiesławę Wantuch jest to więc cykl łańcuchowy (W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, dz. cyt., s. 47).

otwierania, zatrzymywania się i zastanawiania. „Szkiecowo ujmując, droga symbolizuje poszukujące dążenie. [...] Droga symbolizuje te ludzkie doświadczenia egzystencjalne i metafizyczne, których w porządku przedmiotowym nie można opisać. [...] Właśnie tak symbolicznie rozumiana droga nadaje jedność kompozycji cyklicznej *Sonetów krymskich*”⁴⁶.

Ze swojej strony zauważmy, iż nie jest to jedyny czy dominujący element spajający cykl Mickiewicza. Równie ważnym, a może nawet ważniejszym jest przeżycie nieskończoności natury (przestrzeń otwarta), które idzie w parze z męczącą nieskończonością myśli, pamięci, serca (przestrzeń zamknięta).

*

Więcej kłopotów nastręcza *Vade-mecum*, również wywołując różniące się od siebie komentarze. Upowszechniło się nazywanie Norwida „poetą trudnego mówienia”, w czym jeden ze znawców jego twórczości upatruje możliwość postrzegania tego autora przez obecnych odbiorców jako „nowoczesnego poety”⁴⁷. Sam Norwid nie przejawiał aspiracji do uzyskania tytułu artysty niezrozumiałego – wręcz przeciwnie. Niemniej dla współczesnych sobie czytelników pozostawał nieprzystępny, „jego utwory nie dość, że pojawiały się w postaci przypadkowych ułamków, to jeszcze w zupełnie nie sprzyjających okolicznościach”⁴⁸. *Vade-mecum* nie ukazało się za życia autora, ale gdyby tak się stało, na pewno byłoby zaskoczeniem i wzbudziło zdziwienie swą formą. Poeta przywiązywał do tego cyklu ogromną wagę, twierdząc, że „zajmie on graniczne miejsce w rozwoju polskiej poezji, dokonując w niej »skreću koniecznego«”⁴⁹.

Twórczość Norwidowska wyrasta z romantyzmu, ale zarazem go przekracza. Poeta próbuje tworzyć inaczej, a nawet przeciw wielkim romantykom. Niszczy normę liryczności ukształtowaną przez trzech wieszczów, a strywalizowaną przez ich epigonów. Zaczyna go interesować rzeczywistość i realność życia, pojawia się przedmiotowe widzenie świata („inwazja rzeczy”, „mikrorealizm”), co nie oznacza fascynacji naturalizmem. Chociaż nie można podważyć związku Norwida z ideami romantyzmu i pozytywizmu, to sytuuje się on poza obrębem tych epok.

Norwid daleki był zatem od traktowania literatury jako środka odzwierciedlenia rzeczywistości, krytycznie odnosił się zarówno do romantycznego marzycielstwa i fantazjotwórstwa, jak i do „niskiego” realizmu. [...] Norwid nie był, jak romantycy, poetą

46 H. Krukowska, *Cykliczność „Sonetów krymskich”...*, dz. cyt., s. 43–44.

47 S. Sawicki, *Współczesność Norwida*, w: tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 1994, s. 237–238.

48 M. Adamiec, *Cypriana Norwida „świat na opak”*, w: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27–29 października 1983)*, red. S. Burkot, Kraków 1991, s. 84. „»Trudność« Norwida już za życia poety determinowała stosunek odbiorców do jego twórczości, od czasu pośmiertnej rehabilitacji stanowiła przedmiot kontrowersji, zaś »wyrok skazujący na ciężkie norwidy« przyjmowany był chętniej przez poetów i artystów niż przez specjalistów od literatury...” (M. Buś, *Zagadnienie „trudności” Norwida (uwagi wstępne)*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 11).

49 A. Witkowska, *Cyprian Norwid*, w: tejsze, *Wielcy romantycy polscy. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Warszawa 1980, s. 276.

natury, [...] jego twórczość związana była bardziej z przestrzenią miasta, zaś wieś, arka-dyjskość, mit agrarny należały według twórcy do tego, co utracone. [...] Ważna wydaje się też Norwidowa fascynacja zdobycami nauki i techniki, do których poeta ma stosunek ambiwalentny, akceptując ich postępowość, negując jednocześnie bałwochwalczy stosunek do nich [...]. Norwid to [...] poeta znajdujący się „w położeniu krytycznym”, który jakby zamykając romantyzm, jednocześnie otwierał nowoczesność⁵⁰.

To, co rzeczywiste i konkretne, przestaje być jednowymiarowe przez uciekanie się Norwida do paraboliczności i alegoryczności tekstu. W rezultacie następuje mnożenie czy nakładanie się na siebie znaczeń. Towarzyszy temu chwilami niedopowiedzenie lub przemilczenie, tak jakby poecie zależało na wieloznaczności jego dzieł, a z pewnością na aktywnej lekturze ze strony odbiorcy. Język dyskursywny, pojęciowy, w którym przejawia się intelektualna problematyka utworu, oraz język poetycki, który określają między innymi parabola i alegoria, przenikają się wzajemnie i trudno oddzielić sens od sposobu jego poetyckiego wyrażenia.

Michał Głowiński nazwał poezję Norwida „poezją form poruszonych”, utrudniającą czytelność bardziej niż nowatorskie rozwiązania romantyków. Poeta sięgał do form tradycyjnych (jak choćby alegoria), ale używał ich w nietradycyjny sposób: „[...] odwołując się do tradycji, budował mosty, które miały mu zapewnić kontakt z czytelnikiem, i jednocześnie je burzył”⁵¹. Badacz wymienia cztery czynniki składające się na ciemność Norwidowskiej mowy, a więc utrudniające porozumienie z odbiorcą:

1. Wieloperspektywiczność – nieprzestrzeganie zasady, aby „o danej rzeczy mówić z jednego punktu widzenia”, zacieranie granic między mówiącymi głosami.
2. „Ostry montaż” – niemające oparcia w tradycji zestawianie elementów, utrudniająca zorientowanie się, co je łączy w całość, w sensowny przekaz.
3. Niesygnalizowane przechodzenie czasu i przestrzeni sceny realistycznej, konkretnej w czas i przestrzeń alegoryczną czy właściwą przypowieści, a więc bezpośrednie przechodzenie od szczegółu do ogólności.
4. Politematyczność (dygresyjność, otwartość kompozycji) – rozluźnienie spójności tekstu⁵².

Postępowanie Norwida z formą tłumaczone bywa jego zapatrywaniami moralnymi. Walka o ideał sztuki zbiega się z walką o ideał człowieka.

Skąd [...] te spaczenia formy [...]? Na pewno źródeł jest wiele, lecz najgłębsze tkwi w etycznym realizmie artysty, w jego wierności prawdzie, która m.in. zabraniała mu traktować sztukę jako wyjątek nie podlegający ogólnoludzkim prawom bytu; która kazała zabiegać o „odpowiednie słowo”, nie zaś o wdzięki powierzchownej harmonii, o cacka [...].

50 S. Rzepczyński, *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuźniak, Kraków 2009, s. 208, 213–215. Zob.: Z. Trojanowiczowa, *Norwid wobec Mickiewicza*, w: *też*, *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziewski, Kraków 2010, s. 17–37.

51 M. Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*, w: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety*, dz. cyt., s. 194.

52 Tamże, s. 185–188.

Ale jeszcze coś innego daje się zauważyć w tej Norwidowskiej walce z formą: to poszukiwanie współpracy z czytelnikiem [...]. W praktyce owe skłonności do współbrzmienia [...] wyraźnie się mijały [...]. Autor zachowywał się tak, jakby zupełnie nie liczył się z przyzwyczajeniami estetycznymi czytelników [...] – jakby celowo lub z przyzwyczajenia chciał burzyć i [...] udrećcał swych czytelników dziwactwami. [...] Ale przecież [...] przejawy dysharmonii mają swój ideowy kontrapunkt w dążeniu do harmonii, która jest tu ideałem moralnym, związanym z chrześcijańskim „byciem w prawdzie i sprawiedliwości”⁵³.

Wpisana w *Vade-mecum* idea pielgrzymowania wydaje się formułą życia, to los każdego – w wędrowaniu liczyć się jednak trzeba z niebezpieczeństwami i pułapkami. „Ten obraz losu [...] ma u poety specjalny wymiar: jest to moralna waga indywidualnego żywota”⁵⁴.

Kompozycja cyklu Norwida przypomina labirynt pełen zakamarków. „Samotny wszedłem i sam błędzę dalej” (s. 17) – wyznaje podmiot w pierwszym numerowanym wierszu [Klaskaniem mając obrzękłe prawice]. W utworze tym pojawiają się wątki rozwijane w dalszych ogniwach zbioru. Aby dostrzec kompozycyjną spójność całości dzieła, można też prześledzić jego warstwę leksykalną, zewnętrzną. Słowa uwikłane są w różne konteksty i znaczenia, ale wciąż powracają te same lub podobne słowa. Przywołany wiersz [Klaskaniem mając obrzękłe prawice] zawiera wers: „Po-obracanych w przeszłość nie pojętę” (s. 17), zaś drugi wiersz cyklu ma tytuł *Przeszłość*, w którym czytamy: „P r z e s z ł o ś ć jest i d z i s, i te dziś dalej:/ Za kołami to wieś” (s. 20). Wiersz siedemnasty nosi tytuł *Wieś*, a jeden z wersów brzmi: „Twoja p r z e s z ł o ś ć?... to wczora” (s. 45). W utworze tym jest też fraza: „Ach!... czy nie ma już miejsca na świecie/ Dla n i e w i n n o ś c i?” (s. 47). Natomiast w wierszu dwudziestym szóstym znajdują się słowa: „[...] owi,/ Co ledwo wbiegli w wieś? –/ Gdzie jeszcze echo łowi/ N i e w i n n i ą t r z e ź...!” (s. 57). Wiersz trzeci głosi: „[...] harmonią? – targi!” (s. 21) oraz „Nie-prze-palony jeszcze glob – Sumieniem!” (s. 22). Tymczasem wiersz piąty ma tytuł *Harmonia* i zawiera wers: „Lecz b e z w a ł k i nie łączy s u m i e n i e!” (s. 23). W wierszu pierwszym występuje sformułowanie: „[...] lud wołał o czyny” (s. 15); w wierszu trzecim: „Ludzie [...] / Głoszą” (s. 21); w wierszu szóstym: „A ludzie mówią” (s. 25). W wierszu osiemdziesiątym czwartym (*Czemu*) znajduje się wers: „Wróci, i znowu kapelusz położy” (s. 149), a w wierszu dziewięćdziesiątym piątym (*Nerwy*) mamy wyznanie: „[...] usiądę z kapeluszem/ W rękę – – a potem go postawię/ I wrócę” (s. 170).

Wśród klamr łączących utwory ze sobą istnieją zatem nie tylko – jak chciał tego J.W. Gomułicki – klamry semantyczne (tematyczne), ale i leksykalne. Oto kilka przykładów. Wiersz numerowany jako pierwszy zamknięty został wersem: „Ale on spomni mnie... bo mnie nie będzie!” (s. 19); wiersz drugi zawiera zaś w pierwszej strofie wers: „[...] chciał odepchnąć s p o m n i e n i a!” (s. 20). Ów wiersz drugi kończy się wersem: „Gdzie nigdy ludzie nie bywali!...” (s. 20), a wiersz trzeci zaczyna się od słowa „Ludzie” (s. 21).

53 J. Fert, *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*, Lublin 1993, s. 144–145.

54 Tamże, s. 150.

Idealnie zestrojone zostały wiersze piąty (*Harmonia*) i szósty (*W Weronie*), wykorzystujące motyw gwiazdy i oka. Wiersz piąty kończy strofa:

W **gwiazd** [podkr. – G.I.] harmonię poglądać weselęj
Przez wiele lat samotnych
Niż – w **źrenicach** [podkr. – G.I.] błyskotnych –
Wyczytać raz, co? serca rozdzieli!...
(*Harmonia*, s. 24)

Odpowiada temu następujący fragment z wiersza szóstego: „Łagodne oko błękitu; // [...] gwiazdę zrzuca ze szczytu” (s. 24–25). Sformułowanie „serca rozdzieli” może dodatkowo sygnalizować tragedię kochanków stanowiącą kontekst wiersza *W Weronie*.

Pierwsze trzy wersy ostatniej strofy wiersza trzynastego (*Larwa*) brzmią: „Takiej-to podobna jędzy/ Ludzkość, co płacze dziś i drwi;/ – Jak historia?... wie tylko: »krwi!...«” (s. 39). Natomiast pierwsze wersy wiersza czternastego (*Litość*) wyglądają tak: „Gdy płyną ł z y, chustką je ocierają;/ Gdy k r e w płynie, z gąbkami pośpieszają” (s. 40).

Wiersz trzydziesty ósmy (*Zawody*) kończy wers: „Bo i j a b ł o ń - c n ó t ma swe kwiaty!” (s. 82), a wiersz trzydziesty dziewiąty (*Centaury*) zaczyna się wersami: „Dla cnót, dla zasług, dla czynów powszednich/ Niebo ma nagród mnóstwo odpowiednich” (s. 82). W drugiej strofie wiersza trzydziestego dziewiątego mowa z kolei o „zdziczeniu”: „Lecz pokolenia na wyspach zdziczałe” (s. 83), a od zaznaczenia „zdziczenia” zaczyna się wiersz następny, czterdziesty (*Cenzor-krytyk*): „Noszą pióra na głowach dzicy” (s. 83).

Wiersz sześćdziesiąty (*Język-ojczysty*) kończy wers: „Nie miecz, nie tarcz bronią Języka,/ Lecz – arcydzieła!” (s. 112); a wiersz sąsiadujący, sześćdziesiąty pierwszy (*Bogowie i człowiek*) wspomina na początku o arcydziele: „Dziś autorowie są jak Bóg;/ Dość jest, że tchną, wnet arcydzieło wstawa” (s. 113).

Wiersz osiemdziesiąty czwarty (*Czemu*) zamykają wersy: „Jakby nie mówił **nikt** [podkr. – G.I.] N i e w i d z i a l n e m u, / [...] I nikt – przed Bogiem – nie pomyślił: c z e m u?” (s. 149–150); a wiersz następny (*Do Zeszłej...*) otwierają wersy: „Sieni tej drzwi – otworem – poza sobą/ Zostaw – – wzięmy już dalej!.../ Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą [tj. Bóg – G.I.]” (s. 150).

Gdyby rozrysować mapę powtarzających się w *Vade-mecum* słów czy ujęć, to – mimo wyraźnie „klamrujących” się ze sobą niektórych wierszy – nie da się utrzymać porządku linearnego. Droga wciąż skręca i zawraca. Następuje powrót do użytych już form językowych lub przebytych w drodze treści. Przypomina to lawirowanie w granicach tego samego zamkniętego uniwersum, co przesądza o zwartości cyklu. Charakter owej obłądnej piekielnej wędrówki stara się wyjaśnić jeden z ostatnich wierszy, dziewięćdziesiąty trzeci (*Źródło*), będący jakby „streszczeniem” podróży:

Kiedy błądziłem w Piekło, o którym nie śpiewam
[...]
I mijałem już z b r o d n i l a b i r y n t bezzelny,
Po-oklejany zewsząd wyrokami prawa – –

Znalazłem się na miejscu, gdzie pod stopą lawa
 Stygła – i szedłem dalej w powietrzu i porze,
 I światle – które były rzetelnie b e z - B o ż e !...
 (s. 165–166)

*

Rówieśnik Norwida – Baudelaire (urodzony w tym samym co on 1821 roku) – również zyskał prawdziwe uznanie dopiero po śmierci. Zgodnie nazywa się go „poetą nowoczesności”, który wywarł wpływ na całą późniejszą twórczość poetycką. Autor sam użył zresztą terminu „nowoczesność”, aby wyjaśnić specyfikę nowoczesnego artysty. A jest nią zdolność „dostrzegania w pustyni wielkiego miasta nie tylko upadku człowieka, ale także i jej nie odkrytego dotąd tajemniczego piękna [...]. Jak możliwa jest poezja w skomercjalizowanej i stechnicyzowanej cywilizacji – oto podstawowy problem Baudelaire’a”⁵⁵. Kierunek pokazują *Kwiaty zła*. Oznacza to ucieczkę od banalnej rzeczywistości i wkroczenie w krąg tajemnicy egzystencji – tak jednak, aby cywilizacyjne podniety w kręgu tym się znalazły i stały materiałem poetyckim. „To jest początek nowoczesnej liryki, jej zarazem gryzącej i magicznej substancji”⁵⁶.

Tajemnica *Kwiatów zła* nie polega na tym, że przekreślają całą dotychczasową poezję, ale na tym, że przekształcają tradycję literacką. Jest w nich duch Dantego, baroku, klasycyzmu i duch romantyzmu. „Baudelaire przejmując bowiem tradycję wielkich epok poezji dawnej, aby stworzyć nowy wzór poezji [...]. Język specyficzny, uformowany jako narzędzie indywidualnej, zmysłowej, krytycznej, obsesyjnej wyobraźni”⁵⁷. Z tego powodu *Kwiaty zła* uchodzą za rewolucję poetycką. Nie dziwi fakt, że w konkretnych przedstawieniach kryje się myśl abstrakcyjna, ale obrazy te niespodziewanie zyskują szokujący charakter, zaskakują swą śmiałością. W poezji Baudelaire’a „zabrział nowy ton: melancholijnej zmysłowości wstrząsanej nagłymi wzlotami do ideału [...] albo nękanej przez mgliste wyrzuty sumienia”⁵⁸. Powraca wciąż ten sam temat: „[...] temat niedoskonałości życia codziennego, wygnania, na którym przebywamy w Czasie; przeciwstawia się temu głoszenie tajemniczej obecności, za rzeczami i w głębi duszy, obecności W i e c z n o ś c i”⁵⁹. Estetyka spotyka się z religią, to bowiem instynkt piękna (marzenie) podpowiada, żeby w ziemi widzieć odpowiednik nieba, kontemplować odwieczną i wszechobjmującą jedność w wielorakości świata zmysłowego. Ten rodzaj „korespondencji”, które wznoszą się ze świata materialnego ku niebu, badacze nazywają pionowymi: „[...] Baudelaire jest symbolistą szczególnie oryginalnym w korespondencjach pionowych, wznoszących się (z ziemi do nieba, tak jak rosną »żywe kolumny«) i opadających (duch znajduje

55 H. Friedrich, *Baudelaire*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 57.

56 Tamże, s. 58.

57 J. Adamski, *Historia literatury francuskiej. Zarys*, wyd. 3 poprawione i rozszerzone, Wrocław 1989, s. 224.

58 G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, przeł. W. Bieńkowska, wyd. 2, Warszawa 1965, s. 544.

59 A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 455.

wcielenie w materii, anioła ściąga ją w dół grzeszne pokusy)⁶⁰. Przy tej okazji wspomina się o platonizmie poety, zauważalnym w jego dążeniu do idealnego, posągowego piękna, do tego, co jest trwałe, a może nawet odwieczne w przemijającym istnieniu.

Nie ma u autora *Kwiatów zła* pogardy dla rzeczywistości lub natury zmysłowej. Jest tylko niechęć do traktowania jej w sensie wyłącznie materialistycznym⁶¹. Baudelaire dopatruje się w świecie tajemniczej duchowości, głębi, otchłani, alegorii innego wymiaru bytu, wprowadza nieskończoność, podnosi materię „na wyżyny ducha”.

Nawet rozpustnik wyczekuje „duchowego świtu” [...]. Stając się ciałem, Byt, Idea, Forma czy archetyp uległy wynaturzeniu, [...] utraciły nadludzką doskonałość, absolutną jedność i nostalgiczna tęsknota za tym czasem sprzed upadku nęka odtąd człowieka, gdy potrafi on dostrzegać niewystarczalność znaczenia powierzchownego i czytać znaki o głębszej treści⁶².

Zastanawiając się nad nowoczesnością Baudelaire’a, Hugo Friedrich na pierwszym miejscu wymienia depersonalizację liryki, jej bezosobowość – zneutralizowane zostają osobiste odczucia na rzecz znaczeń ogólnych. Drugim charakterystycznym zjawiskiem jest traktowanie poezji jako planowego wznoszenia konstrukcji, czyli pracy, a nie „upojenia serca”.

Baudelaire wielokrotnie zwracał uwagę na to, że *Fleurs du mal* nie mają być tylko albumem, lecz całością z początkiem, rozczłonkowanym rozwinięciem i zakończeniem. [...] Tematycznie mamy w nich rozpacz, porażenie, gorączkowe wzloty ku irrealności, obsesję śmierci, chorobliwe podniety. Ale te negatywne treści mogą być jeszcze ujęte w przemyślaną kompozycję. *Fleurs du mal* to [...] najbardziej zwarty konstrukcyjnie tom europejskiej liryki. [...] Plan konstrukcyjny przejawia się [...] również w obrębie poszczególnych grup, jako rodzaj dialektycznego następstwa wierszy⁶³.

Przywiązywanie wagi do czynników formalnych nie świadczy o traktowaniu ich jako ozdobników. „Są środkami ratunku, poszukiwanego wszelkimi sposobami w niespokojnym, aż do ostateczności, położeniu duchowym”⁶⁴. W XIX wieku cierpienie celowe (uzasadnione) przeszło w cierpienie bezcelowe, w końcu w nihilizm. Formy stały się więc oparciem w obliczu niepokojących treści. Treść przerażająca, ale wyrażona artystycznie, staje się piękna i może przynieść uspokojenie

60 H. Peyre, *Baudelaire*, w: tegoż, *Co to jest symbolizm?*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1990, s. 58. Więcej o korespondencjach zob.: I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 145–183.

61 Zob.: J.P. Richard, *Głębina Baudelaire’a*, w: tegoż, *Poezja i głębia*, przeł. i posłowiem T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 67–120.

62 H. Peyre, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 62.

63 H. Friedrich, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 62–63.

64 Tamże, s. 63.

czy zadowolenie⁶⁵. Następuje więc rozłam piękna z sercem, a zbliżenie do rozumu. W swych teoretycznych rozważaniach Baudelaire pisze nawet o pięknie wynikającym z wyrachowania i matematycznej precyzji⁶⁶. „Wrażliwość serca niezupełnie sprzyja pracy poetyckiej. Nadzwyczajna wrażliwość serca może nawet w takich razach szkodzić”⁶⁷.

Trzecia kwestia wiąże się z tematyką dzieła Baudelaire’a. Odczuwając schyłkowość swojej epoki, przybierającą maskę postępu, poeta próbuje ogarnąć to, co anormalne i mroczne. Nowoczesność ocenia z jednej strony negatywnie, kojarząc ją z brzydotą i zepsuciem wielkich miast oraz z postępem powodującym wzrost znaczenia materii i zanik ducha, natomiast z drugiej strony pozytywnie, zauważając w tym wszystkim coś fascynującego, niebanalnego.

To, co nędzne, rozpadające się, złe, mroczne, sztuczne – jest źródłem podniecia czekających na wykorzystanie w poezji. Kryją one tajemnice, które kierują poezję na nowe tory. Baudelaire tropi misterium w śmieciach wielkiego miasta⁶⁸.

Piękno Baudelaire’a wydaje się płynącym z wnętrza duszy światłem, które pada na przedmioty, wydobywając z nich coś nierzeczywistego, dziwnego. To próba znalezienia „wyjścia z rzeczywistości w nadrzeczywistość”. Anormalność, absurdalność, brzydota, dziwaczność stają się oknem na świat nierzeczywisty. Materiałem poezji pozostaje:

[...] świat rzeczywisty, przyrodzony, a całym jej doświadczeniem jest życie codzienne, materialne, biologiczne, życie z całą jego nędzą, z całą męką, z całą brutalnością i ohydą, upokarzające, śmieszne, tragiczne. Dla Baudelaire’a nie ma rzeczywistości „poetyckiej” czy „malowniczej”. Rzeczywistość jest straszna, świat cały [...] to [...] miejsce wygnania, a poeta im wyżej chce się wzbijać w poszukiwaniu ideału, tym niżej musi zejść w nędzę, cierpienie, w fałsz, podłość [...]. Albowiem poezja [...] jest sztuką odgadywania związków między tym, co realne, a tym, co idealne; jest wiarą w powszechną analogię, czyli w to, że wszystko, co istnieje, ma byt podwójny: [...] p o e z j a t o s z t u k a z n a j d y w a n i a z n a c z e ń⁶⁹.

Za czwarty problem wart podkreślenia uznać należy napięcie na linii autor – odbiorca. O ile Norwidowi niezmiernie zależało na porozumieniu i współpracy z czytelnikiem, o tyle Baudelaire’a cechują: dystans, nienawiść, opór, chęć gorszenia, irytowania, prowokowania, szokowania, chyba nawet zadowolenie, że czytelnik go nie rozumie. Nie jest to tylko romantyczny gest, ale przyjemność wynikająca z niepodobania się.

65 Zob.: Ch. Baudelaire, *Teofil Gautier*, przeł. A. Kijowski, w: tegoż, *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois, Gdańsk 2003, s. 130–131.

66 Zob.: Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2000, s. 338.

67 Ch. Baudelaire, *Teofil Gautier*, dz. cyt., s. 124.

68 H. Friedrich, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 67.

69 A. Kijowski, *Grymas Baudelaire’a*, w: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, dz. cyt., s. 18–19.

Spośród różnych dysonansów określających *Kwiaty zła* na uwagę zasługuje także rozdźwięk między idealnością i satanizmem. Powtarzają się w cyklu słowa, które można ułożyć w dwa przeciwstawne szeregi: jeden związany jest ze światłem (tym, co w górze), a drugi – z ciemnością (tym, co w dole). Widać rozdarcie, jakby podmiot musiał koniecznie osiągnąć swój sataniczny biegun w drodze do bieguna przeciwnego: „[...] satanizm Baudelaire’a jest przewyciężeniem zła zwierzęcego, a więc banalności, na rzecz zła wymyślonego przez inteligencję dla uzyskania w tym największym wymiarze zła odskoczni ku idealności. Stąd we *Fleurs du mal* okrucieństwa i perwersje”⁷⁰. Degradują one miłość czy naturę do pierwiastka satanicznego, ale kryje się za tym pragnienie nieskończoności (stają się zaczynem tego, co będzie nowe). Inaczej satanizm poety postrzega Mario Praz:

Można powiedzieć, że są to zewnętrzne pozory [...] i oświadczyć, że satanizm Baudelaire’a był raczej rodzajem bariery, stworzonej instynktownie przez duszę nadzwyczaj wrażliwą i udręczoną w celu zabezpieczenia zbyt zazdrośnie strzeżonej intymności; albo twardą [...] skorupą, mającą chronić poezję wstydliwych wyznań, która w innym wypadku rozplynęłaby się może w tym, czego niepodobna wyrazić; dlatego nawet najbardziej surowe wytwory jego wyobraźni należałoby interpretować jako symbole i metafory⁷¹.

Tradycja chrześcijańska wywarła ogromny wpływ na Baudelaire’a, ale – co częste u romantyków – wpływ ten nie przekłada się na zgodność z ortodoksją kościelną. Manifestowana przez poetę idealność zdaje się beztreściowa. Jest pożądana, ale tylko projektowana, jawi się podniecającą potencjalnością.

Baudelaire nadaje jej jednak dynamikę, czyniąc z niej przyciągającą siłę, która wzbudzając nadmierne napięcie ku górze, odrzuca jednocześnie ku dołowi. [...] Stąd zrównanie „ideału” i „otchłani” [...]. U Baudelaire’a obydwa bieguny, zarówno sataniczne zło, jak i pusta idealność, mają zadanie utrzymywania tego podniecenia, które umożliwia ucieczkę ze świata banału. Ucieczka ta [...] nie wykracza poza dysonansowe podniecenie. [...]

Komplikacją takiej nowoczesności jest to, że dręczona aż do newrozy pragnieniem ucieczki od rzeczywistości niezdolna jest do wiary w określoną, treściowo spoistą transcendencję – podobnie jak do jej stworzenia. Prowadzi to nowoczesnych poetów do pełnej napięcia dynamiki bez rozładowania i do tajemniczości dla niej samej⁷².

Jeżeli już ujawnia poeta swoją odrazę do rzeczywistości, to z powodu jej banalności i podporządkowania naturze – a więc z powodu braku ducha. Dynamizuje więc złe popędy, aż zyskują sataniczną aurę, potęguje obrazy nędzy, aż wywołują dreszcz grozy, ujmuje zjawiska tak, aby symbolizowały stany wewnętrzne lub odsyłały do sfery tajemniczości, jaką jest idealność. W najbardziej szokujących tematach ma miejsce intensyfikacja duchowości, odpychającej od siebie nudną i płaską rzeczywistość. To, co rzeczywiste, przestaje być rzeczywiste. Następuje przekształcenie, przerysowanie, wyjaskrawienie i odrealnienie świata. *Kwiaty zła* nie są przy

70 H. Friedrich, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 71.

71 M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, wyd. 2, Gdańsk 2010, s. 143.

72 H. Friedrich, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 74–75.

tym „liryką ciemną. Ujmują one anormalne stany świadomości, tajemnice i dysonanse w wiersze zrozumiałe”⁷³.

Dla omawianych tu cykli – Mickiewicza, Norwida i Baudelaire’a – doświadczana rzeczywistość i związane z tym poczucie wygnania i osamotnienia określają zasadnicze źródło poetyzowania. Konkret przedmiotowy odsyła jednak zwykle do czegoś jeszcze. Dzięki temu można mówić o dwupłaszczyznowości bytów poetyckich, które promieniują ukrytymi sensami. Jeśli nawet nie wszędzie prześwituje metafizyczny porządek świata czy daje o sobie znać jakiś rodzaj mistycyzmu jako poznania pozaracjonalnego, to przewagę zwykle ma to, co duchowe, psychiczne, myślące. Zdziwienia doświadczą zarówno podmiot wypowiedzi, jak i odbiorca. W przypadku podmiotu jest to zdziwienie rzeczywistością i człowiekiem albo, jak u Baudelaire’a, pożądanie zdziwienia (zadziwienia, dreszczu) w obliczu banału i nudy. W przypadku odbiorcy będzie to między innymi zdziwienie oryginalnością i szerokością horyzontów tej poezji, pozwalającej odkryć rzeczy nieoczekiwane, jak również zdziwienie niezwykłością języka.

Bibliografia

Źródła

- Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, wybór Maria Leśniewska, Jerzy Brzozowski, red. i posłowie Jerzy Brzozowski, przeł. Zbigniew Bieńkowski i in., [wyd. dwujęzyczne], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
- Baudelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. Joanna Guze, komentarz i przypisy Claude Pichois przeł. Jan Maria Kłoczowski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Baudelaire Charles, *Sztuka romantyczna*, wstęp Andrzej Kijowski, komentarz i przypisy Claude Pichois, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, komitet red. Zbigniew Jerzy Nowak i in., t. 1: *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993 (Wydanie Rocznikowe 1798–1998).
- Norwid Cyprian, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Sonet polski. Wybór tekstów*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Władysław Folkierski, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.

Opracowania

- Adamiec Marek, *Cypriana Norwida „świat na opak”*, w: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27–29 października 1983)*, red. Stanisław Burkot, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 76–108.
- Adamski Jerzy, *Historia literatury francuskiej. Zarys*, wyd. 3 popr. i rozsz., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Béguin Albert, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. Tomasz Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

73 Tamże, s. 75.

- Brzozowski Jerzy, *Posłowie*, w: Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór Maria Leśniewska, Jerzy Brzozowski, red. i posłowie Jerzy Brzozowski, przeł. Zbigniew Bieńkowski i in., [wyd. dwujęzyczne], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 464–478.
- Buś Marek, *Zagadnienie „trudności” Norwida (uwagi wstępne)*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003, s. 11–24.
- Feliksiak Elżbieta, *Ukryta struktura „Vade-mecum”*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. Józef Fert, Piotr Chlebowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2002, s. 221–248.
- Fert Józef, *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.
- Fert Józef, *Wstęp*, w: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. V–CXLI.
- Fieguth Rolf, *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*, w: tegoż, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, przeł. Katarzyna Chmielewska i in., Świat Literacki, Izabelin 2000, s. 146–195.
- Fieguth Rolf, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. Miłosz Zieliński, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2002.
- Fieguth Rolf, *„Vade-mecum” Cypriana Norwida w kontekście Wiktora Hugo i Charles’a Baudelaire’a*, w: tegoż, *Gombrowicz z niemiecką gębą i inne studia komparatystyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011, s. 241–264.
- Friedrich Hugo, *Baudelaire*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyla wstępem Elżbieta Feliksiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 57–87.
- Głowiński Michał, *Ciemne alegorie Norwida*, w: Cyprian Norwid. *W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27–29 października 1983)*, red. Stanisław Burkot, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 179–194.
- Gomulicki Juliusz Wiktor, *Komentarz*, w: Cyprian Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 725–868.
- Inglot Mieczysław, *Opus magnum Norwidowskiej liryki. Rzecz o „Vade-mecum”*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 53–83.
- Jastrzębski Zdzisław, *Pamiętnik artysty. (O „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida)*, „Roczniki Humanistyczne” 1956–1957, t. 6, z. 1, s. 7–115.
- Kijowski Andrzej, *Grymas Baudelaire’a*, w: Charles Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, wstęp Andrzej Kijowski, komentarz i przypisy Claude Pichois, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 5–30.
- Kleiner Juliusz, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, wyd. 3 popr., Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1995.
- Kończakowski Stefan, *Ironia Norwida*, w: tegoż, *Dwa studia. Fredro, Norwid*, Wydawnictwo Droga, Warszawa 1934, s. 43–75.

- Krukowska Halina, *Cykliczność „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza w świetle Gastona Bachelarda koncepcji czasu poetyckiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2013, nr 2 (27), s. 114–126 (przedruk w: tejże, „Pan Tadeusz” jako poezja czysta. *Studia i szkice o Mickiewiczu*, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2016, s. 29–44).
- Lanson Gustave, Tuffrau Paul, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, przeł. Wiera Bieńkowska, wyd. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.
- Lyszczyna Jacek, *Dynamiczna koncepcja struktury cyklu lirycznego, czyli raz jeszcze o „Sonetach krymskich”*, w: *Polski cykl liryczny*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008, s. 29–35.
- Lyszczyna Jacek, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida – romantyczny cykl dygresyjny, w: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska, Radosław Sioma, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2005, s. 93–98.
- Mackiewicz Tomasz, „*Vade-mecum*” Norwida jako „dzieło otwarte”, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. Adela Kuik-Kalinowska, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk 2005, s. 295–308.
- Makowski Stanisław, Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1969.
- Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2004.
- Opacki Ireneusz, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. Michał Głowiński, seria 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 71–128.
- Osiński Dawid Maria, *Momentałość i nawrotowość cyklu jako struktury wyrażania w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana, czyli po co Leśmianowi cykle poetyckie*, w: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. Urszula M. Pilch, Marian Stala, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 21–52.
- Peyre Henri, *Baudelaire*, w: tegoż, *Co to jest symbolizm?*, przeł. i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 48–71.
- Polski cykl liryczny*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008.
- Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, słowo wstępne Mieczysław Brahmer, wyd. 2, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Reimann Aleksandra, „*Podłuchać muzyczny motyw*”. *O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „Muzyki wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 199–228.
- Richard Jean-Pierre, *Głębka Baudelaire’a*, w: tegoż, *Poezja i głębka*, przeł. i posłowie Tomasz Swoboda, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 67–120.
- Rzeczpiński Sławomir, *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, TAIWPN Universitas, Kraków 2009, s. 185–215.
- Sawicki Stefan, *Współczesność Norwida*, w: tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994, s. 235–239.

Siwiec Magdalena, *Romantyczne arcycykle orientalne: „Les Orientales” i „Sonety krymskie”*, w: *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. 2, red. Michał Kuziak, Bartosz Maciejewski, TAIWPN Universitas, Kraków 2016, s. 115–130.

Siwiec Magdalena, *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 195–214.

Trojanowiczowa Zofia, *Norwid wobec Mickiewicza*, w: tejże, *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, Piotr Śniedziwski, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 17–37.

Wantuch Wiesława, *O poetyce cyklu lirycznego*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. Edward Balcerzan, Seweryna Wyślouch, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 42–62.

Witkowska Alina, *Cyprian Norwid*, w: tejże, *Wielcy romantycy polscy. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 237–289.

Woronow Ilona, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Zgorzelski Czesław, *Pielgrzym „w krainie dostatków i krasy”*, w: tegoż, *Obserwacje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 41–48.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest konfrontacja trzech cykli poetyckich w celu wydobywania podobieństw i różnic dotyczących układu wierszy. Podjęto kwestię reguł obowiązujących w tego typu konstrukcjach. Obok tak reprezentatywnych tytułów, jak *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza i *Vade-mecum* Cypriana Norwida, uwzględniono tom Charles’a Baudelaire’a *Kwiaty zła* (z powodu częstego zestawiania go z cyklem Norwidowskim). Omawiane są czynniki stanowiące o spójności wierszy ze sobą (w ramach każdego z tych zbiorów) oraz proponowane przez badacza idee architektoniczne, które decydują o porządku danego cyklu. Rozważania prowadzą do wniosku, że dopuszczalne są różne możliwości łączenia tekstów ze sobą i tworzenia mniejszych grup wierszy (podcykli czy minicykli) w zestawie autorskim. Cykle poetyckie z reguły charakteryzują się bowiem „wieloznacnością” kompozycyjną i można dopatrywać się w nich rozmaitych związków formalnych lub tematycznych między pojedynczymi tekstami. Zależy to poniekąd od interpretacji każdego z ogniw, jak i całości zbioru.

Construction of the Romantic Lyrical Cycle. The Case of Mickiewicz (*Crimean Sonnets*), Norwid (*Vade-mecum*) and Baudelaire (*The Flowers of Evil*)

Abstract

The subject of the article is the comparison of three poetic cycles, in order to highlight the similarities and differences in the structure of the poems. The rules applicable to the structures of that type were analysed. In addition to the Polish works, *Crimean Sonnets* by Adam Mickiewicz and *Vade-mecum* by Cyprian Norwid, the volume *The Flowers of Evil* by Charles Baudelaire was included (because of its frequent comparisons with Norwid’s cycle). The factors determining the cohesion of poems with each other (within each of those cycles) and architectonic ideas, proposed by researchers, are discussed, leading to the conclusion that through different options of linking texts and creating smaller groups of poems (sub-cycles or mini-cycles), poetic cycles are generally characterised by “ambiguity” of composition. Different formal and thematic relations between the individual texts can be seen in them, which depends – to a certain extent – on the interpretation of each link, as well as the whole cycle.

Słowa kluczowe: romantyzm, liryka, cykl, kompozycja, Mickiewicz, Norwid, Baudelaire

Keywords: romanticism, lyric poetry, cycle, composition, Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Charles Baudelaire

Grzegorz Igliński, prof. dr hab.; Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Humanistyczny. Reprezentant nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, specjalizuje się w badaniach nad literaturą okresu Młodej Polski i modernizmu europejskiego przełomu XIX i XX wieku. Najważniejsze monografie: *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasłowicza* (Olsztyn 1996); *Pieśni wieczystej tęsknoty. Liryka Jana Kasłowicza w latach 1906–1926* (Olsztyn 1999); *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach* (Warszawa 2005); *Antyk – chrześcijaństwo – poezja. Rozważania o twórczości Jana Kasłowicza* (Olsztyn 2014); *Faun – Pan – satyr. Wyobraźnia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski* (Olsztyn 2018).

Artur Żywiłek

ORCID 0000-0002-6904-5608

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Theoros Lem. Gry (w) teorii

Konteksty „gry”: Natura i Kultura jako „matrioszki”

W opublikowanym w Berlinie w lutym 1983 roku autobiograficznym eseju *Mein Leben*, a rok później w polskiej wersji językowej jako *Przypadek i ład* Stanisław Lem pisał o „dwóch przeciwstawnych siłach” kształtujących jego życie. „Jedną z tych skrajności jest przypadek, drugą kształtujący życie porządek”¹. Lem, „jak przystało na agnostyka i empiryka”, pyta o to, czy w jego życiu jako sumie niezliczonej ilości przypadków zadziałała *de facto* „jakaś predestynacja”, pozbawiona co prawda nadprzyrodzonej sankcji, ale urzeczywistniająca się w „genetycznym dziedzictwie”. Czy suma zdarzeń przypadkowych, owa gra Natury, przekształca się ostatecznie w pewną logiczną i stabilną prawidłowość? Wychodząc od osobistych, nierzadko traumatycznych doświadczeń, Lem pyta nie tylko o grę / rolę ślepych przypadków, które przyczyniły się do tego, że w 1915 roku ocalał ojciec pisarza Samuel Lem, zaś w okresie hitlerowskiej okupacji Lwowa Stanisław przypadkiem (cudem?) uniknął śmierci, a następnie został pisarzem, lecz także – i przede wszystkim – nadaje tym pytaniom znacznie szerszy zakres. Autor *Filozofii przypadku* próbuje bowiem zbudować „teorię wszystkiego”, włączając problematykę literatury i literaturoznawstwa w kontekst antropologii, ewolucjonizmu, futurologii, cybernetyki, biologii, medycyny, matematyki *etc.*².

Osobiste, traumatyczne przeżycia Stanisława Lema – które znalazły swoje „be-letrystyczne odwzorowanie” w takich choćby utworach jak *Szpital Przemienienia* czy *Wysoki Zamek* – oscylują wokół dwóch wspomnianych uprzednio tendencji: z jednej strony przypadku, nieprzewidywalnej gry losu, zbiegów okoliczności, z drugiej zaś – w poczuciu (ale nie metafizycznym) możliwej predestynacji:

Dopiero w trakcie pisania *Wysokiego Zamku* – twierdzi Stanisław Lem – przez głowę przeszła mi myśl, że mój los, moja pisarska profesja kielkowała już we mnie, kiedy oglą-

1 S. Lem, *Przypadek i ład*, www.solaris.lem.pl/home/biografia/przypadek-i-lad (dostęp: 21.10.2017).

2 Obrazowym modelem tego zawierania się poszczególnych dziedzin kulturowej aktywności są popularne ongiś figurki matrioszek, wśród których większe kryły w sobie mniejsze. Lem na kartach swoich pism wielokrotnie przywołuje ten obraz jako ekwiwalent relacji zachodzących między naturą, kulturą i jej poszczególnymi dziedzinami.

dałem szkielety i galaktyki w astrofizycznych atlasach, rekonstrukcje olbrzymich archozaurów mezozoiku oraz liczne wielokolorowe tablice przedstawiające ludzki mózg³.

W dalszych fragmentach autobiograficznego eseju mówi Lem o dziecięcych grach i zabawach polegających na wymyślaniu fantastycznych królestw, projektowaniu rozmaitych wynalazków, fabrykowaniu dokumentów. Wszystko po to, aby – jak twierdzi pisarz – „dokonać niemożliwego – z całego życia wydobyć esencję mego dzieciństwa, w jego najczystszej formie: obrać je z późniejszych warstw, na które złożyła się wojna, masowa zagłada i eksterminacja, noce w schronach podczas nalotów, życie pod fałszywym nazwiskiem, wieczne ukrywanie się i wszystkie inne zagrożenia”⁴.

Irracjonalne i niewytłumaczalne szaleństwo historii, której doświadczył w dzieciństwie Stanisław Lem, przypomina poniekąd meandry ewolucji, która jest

[...] grą koalicji ustrojów z Naturą, koalicji dość szczególnej, ponieważ członkowie jej wcale nie stanowią jakiejś *entente cordiale*, skoro pożerają się nawzajem. [...] Jedni uczestnicy rozgrywki wymierają, lecz powstają inni i dalej toczą grę o przeżycie. Natura zachowuje się podczas tej gry w określony sposób, mianowicie zmieniają się warunki geologiczne, klimatyczne, astronomiczne i wszystkie te zachodzące zmiany łącznie można nazwać środowiskowymi warunkami gry, czyli strategią Natury⁵.

Lem nie jest jednak ortodoksyjnym, jak można by mniemać, naturalistą, skoro przeciwstawia strategiom Natury – przy równoczesnym założeniu, że „świat zgodnie z logiką zbudowany nie jest”⁶ – rozmaite gry Kultury, jako „urządzenia przeciwlosowego”⁷. Kultura zdaniem autora *Filozofii przypadku* powstaje „dlatego, ponieważ Przyroda jest obszarem zakłóceń i zmian niealgorytmizowanych, czyli nieprzewidywalnych”⁸. Powstanie kultury jest efektem długotrwałych procesów ewolucyjnych:

Mózgi wytwarzają z czasem kulturę – pisze Lem – jako strategię przeżywania, z której gatunek może się wycofać i może ją zmienić na całkowicie odmienną, nie zatracając przy tym wcale danej genotypowym zniemieniem tożsamości gatunkowej⁹.

Określenie kultury jako „strategii przeżywania” odsyła dość jednoznacznie do teorii gier, gdzie przywołane pojęcie „strategii” określa precyzyjny plan gracza, zbiór reguł, nieidentyfikowanych wszelako z ruchem. „Przeciwlosowość” wkleja kulturę „w grę o przeżycie z Naturą”, twierdzi autor *Filozofii przypadku*, po czym dodaje istotny dla obranego kierunku rozważań obszerny wywód dotyczący swostego podwojenia kulturowej strategii-gry. Wedle Stanisława Lema kultura nie

3 S. Lem, *Przypadek i ład*, dz. cyt.

4 Tamże. Szczegółowo na temat związków osobistych doświadczeń wojennych i pisarstwa Stanisława Lema pisze Agnieszka Gajewska w książce *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016.

5 S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1988, t. 2, s. 18–19.

6 Tamże, t. 1, s. 21.

7 Tamże, t. 2, s. 50.

8 Tamże, s. 19.

9 Tamże, s. 21.

tylko „uprawia grę o przeżycie”, nadto jeszcze „ją interpretuje, czyli wytwarza sobie jej obraz”¹⁰. „Naśladowanie” natury, o którym będzie jeszcze mowa, stanowi równie istotny element kulturowej i kulturotwórczej roli gry, to jest skomplikowanego procesu (strategii) tworzenia (odkrywania?) i powtarzania (odwzorowywania) reguł, dzięki którym możliwe staje się poznanie świata, także poprzez literaturę wraz z jej teoretycznymi eksplikacjami. Obraz, który tworzą kulturowi gracze, nie musi być jednak „izomorficzny” czy „homeomorficzny”. Może być, i z reguły jest – jak pisze Lem – „nadmiarowy”, to znaczy, że „przypisuje grze takie cechy, które w fizycznym świecie nie istnieją”¹¹.

Fizycznie istnieje tylko koalicja graczy – twierdzi Stanisław Lem – oraz środowisko rozgrywki w Przyrodzie. Gracze utrzymują jednak, że ani teren gry, ani jej reguły nie ograniczają się do tego, co wykrywalne czysto fizycznie. Jak oni to robią? Całkiem prosto: systematycznie odmawiają zgody na losowy charakter środowiska i na wywołaną tym losowość własnej kondycji. Temu, co w niej *de facto* losowe, przeciwstawiają się dwoma sposobami: działań instrumentalnych oraz interpretacji symbolicznych (znakowych)¹².

Rozpoznany przez różnorakie ujęcia antropo- i kulturogenetyczne fakt odrywania się (abstrahowania) znaczeń symbolicznych od działań instrumentalnych zakłada jednak, że na początku nie było sprzeczności między tym, co instrumentalne, a tym, co symboliczne. „Genitalia mogą być i narzędziami, i symbolami płodności”, egzemplifikuje Lem¹³. Z kolei w okresach kulturowych przesileni złożona siatka pojęć i znaków symbolicznych ulega rozpadowi lub przekształca się w inną „strukturę” znaczeniową, taką, która gwarantuje bardziej adekwatny wobec zmieniających się warunków – społecznych, biologicznych, religijnych, estetycznych – obraz, teoretyczny model, dokładniejszą re-prezentację czy, powtarzając za Thomasem Kuhnem, „paradygmat”:

Jak mi się zdaje – pisze Stanisław Lem – te sztywne i węzłami opozycyjnych pojęć napinane sieci informacyjne, w które chwytemy wszelkie zjawiska, zawsze „rozmiękczają się” w epokach kulturowych przesileni, a najmocniej w epokach kulturowego schyłku¹⁴.

Nie oznacza to rzecz jasna, że instrumentalne funkcje kultury zanikają. Lem określa kulturę mianem instrumentalno-symbolicznej komplementarności, zakładając jednocześnie, że kultury jako „urządzenia przeciwlosowego” nie można redukować do owej komplementarności ze względu na to, że nie da się w ten sposób wyjaśnić „autonomii i samoorganizacyjnej dynamiki kultury”. W sferze domysłów pozostaje przypuszczenie, że ewolucja kultury jako „proces żywiołowy” nie polega na przypadkowym / losowym doborze poszczególnych składników i wartości. Z drugiej jednak strony trudno zakładać, że „konstruowanie” rozmaitych systemów kulturowych jest jakoś strategicznie zamierzone i zaplanowane. Powołując się na

10 Tamże, s. 22.

11 Tamże.

12 Tamże.

13 Tamże.

14 Tamże, s. 13.

analogię biogenezy i kulturogenezy, Lem sięga po metafory „krzepnięcia” i „luzów”, aby w ten sposób zobrazować trudno zrozumiałą dynamikę wzrostu i regresu (ruchu) poszczególnych formacji kulturowych:

[...] kultura, co wynika jako formacja następna w łonie poprzedniej, częściowo po tamtej pewne cechy strukturalne i czynnościowe dziedziczy, a częściowo tworzy nowe. Ciągłość i zmiana jednoczą się w określony, bodaj niepowtarzalny sposób, przez co nowa paradygmatyka kreacyjna (w empirii lub w sztuce), jest w powiciu słabo zdeterminowana, pełna „luzów” i tym samym nie skonkretyzowanych możliwości. Natomiast podczas krzepnięcia pozbywa się owej niejednoznaczności w miarę, jak podług zbiorowych decyzji (nie są to dlaboga decyzje podejmowane świadomie!) konstituuje się zrąb uhierarchizowanych wartości, kanonizuje się naczelnosć jednych i podległość innych *etc.* Można też powyższą metaforę (bo to jest niestety tylko obrazowa metafora) przekładać na język teorii gier, podkreślając, że zmiana formacji kulturowej jest zmianą pęku strategii o tyle kontynuowalną, o ile uprzednie strategie nie znikają ze wszystkimi, lecz w postaci odmienionej (często zgeneralizowanej) nadal uczestniczą w rozgrywce¹⁵.

Kusząca analogia ontogenezy biologicznej oraz cyklu powstania, rozwoju i zmięzchu formacji kulturowych może z jednej strony przyczyniać się do wyjaśniania niezwykle skomplikowanych procesów „kulturosprawstwa”, obejmując zjawiskiem autopojezy powstanie życia, języka i technologii, z drugiej zaś nierzadko bierze Kulturę w niewolę biologii, Przyrody. W tym miejscu Lem dotyka wielkiego i nierozstrzygalnego sporu o to, czy człowiek wnosi do kultury swoje wyposażenie biologiczne, czy też raczej pozostaje czystą, niezapisaną tablicą. Teza o biologicznej ontogenezie determinującej w pewnym stopniu powstanie i rozwój kultury wywołuje, jak pisze Lem, gniew „humanistów-meliorystów”, którzy życzą sobie „człowieka bezgranicznie plastycznego”, aby móc go „bezgranicznie doskonalić”¹⁶.

Osobiście sędę – wyklada swoje stanowisko autor *Filozofii przypadku* – że umiarkowana podejrzliwość względem szans doskonalenia ludzi jest bardziej rozsądna niż ufność meliorystów, zwalających winę za wszystkie okropieństwa historii na „przejściowe okoliczności”¹⁷.

Klasyczny, by tak rzec, dylemat *nature versus nurture* nieść może jednak szereg złudzeń, takich choćby jak wymieniony przez Lema przypadek Margaret Mead, która w latach dwudziestych XX wieku – odkrywając wśród mieszkańców „rajskich” wysp zamieszkiwanych przez Samończyków brak jakichkolwiek moralnych ograniczeń życia seksualnego, a przez to szczęśliwych – odkryła to, co chciała dostrzec¹⁸, a co mogło być efektem wieloletniego oddziaływania *quasi-rousso*wskiej pedagogii, zwieńczonej książką Marcuse’a *Eros i cywilizacja*, rozpowszechnionej potem w rock’n’rollowej rewolucji dzieci kwiatów.

15 Tamże, s. 51.

16 Tamże, s. 53.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 54. Dość powszechnie dzisiaj uważa się, że Margaret Mead brała erotyczne fantazje zwierających się jej samońskich dziewcząt za rzeczywistość.

Pewne analogie do probabilistycznej koncepcji gry dostrzec można na kartach *Prawdy i metody* Hansa-Georga Gadamera, który odnajduje podobieństwo gry do „ruchu przyrody”. Przyroda jest zdaniem Gadamera swoistym wzorcem „sztuki-gry”. „Wszystkie święte gry sztuki to tylko dalekie odwzorowania nieskończonej gry świata”¹⁹, twierdzi Schlegel, na którego powołuje się autor *Prawdy i metody*. Także rzeczywistość „ustrukturuwana” jest jako gra. Widowiskowość rzeczywistości, jej wychylenie się ku przeszłości zawiera w sobie element gry:

Przypadki, w których rzeczywistość zostaje zrozumiana jako gra – pisze Gadamer – ukazują, czym jest rzeczywistość gry, którą zwiemy grą sztuki. Byt wszelkiej gry jest zawsze dokonaniem, czystym wypełnieniem, *energeia*, która swój *telos* ma w sobie. Świat dzieła sztuki, świat, w którym gra się w ten sposób, w jednoświatowym przebiegu w pełni wypowiada, jest istotnie pewnym całkowicie przemienionym światem. W nim każdy wyznaje: tak to jest²⁰.

W ten oto sposób Hans-Georg Gadamer rehabilituje sztukę (także literaturę) jako narzędzie specyficznej i wyrafinowanej epistemologii, nie zaś jako tylko autoteliczny byt estetyczny. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że Stanisław Lem określał swoją twórczą pracę mianem „hipotezotwórstwa”. Testowanie przyszłych możliwości świata stanowi ważny moment gry²¹. Rzeczywistość jako gra „mieści się zawsze wewnątrz przyszłościowego horyzontu pożądanych i budzących lęk, w każdym razie jeszcze nierozstrzygniętych możliwości”, pisze Gadamer²². Bezpośrednim dowodem na „growość” rzeczywistości, sztuki, a także ich teoretycznych modeli są frazeologizmy typu „tragedia / komedia życia”, a zatem pewien widowiskowy (wizualny) teatr-życia-sztuki-teorii, rozpoznawany przez „uczestników” gry jako skierowana do wspólnoty kulturowej czy religijnej prezentacja sensu.

Czy jednak to, co zaprezentowane, naśladowane poprzez grę mimesis, ma ontyczną pozytywność? Czy i jak istnieje to, co zostaje w grze uobecnione? Prezentacja, a właściwie re-prezentacja, czyli powtórzenie, ponowne uobecnienie, mimetyczne odzwierciedlenie nie stanowi wyłącznie prostej imitacji, lecz ukazuje istotę zjawisk. Gadamer, odrzucając Kantowską formułę autoteliczności sztuki, przyznawał sztuce znacznie wyższą rangę. Sztuka (ale także teoria) nie jest jedynie momentem

19 Zob.: H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007, s. 163.

20 Tamże, s. 173.

21 Wojciech Michera zwrócił uwagę, że obok testowania prognoz (hipotezotwórstwo *in the future*) u Lema pojawia się także zjawisko o kierunku przeciwnym: retrognozy (hipotezotwórstwo *in the past*), określanej jako „weterologia” (neologizm utworzony od łac. *vetus* albo *veter*, „dawny”) – stanowiące próbę opisu przeszłości, ale jako istniejącej również w wymiarze potencjalności, nie zaś w trybie bezwarunkowo dokonanym. Zob.: W. Michera, *O weterologii Stanisława Lema*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 149.

„Szturmy futurologiczne”, wedle sformułowania Wojciecha Michery, sytuują się na przeciwnym biegunie weterologii. Wszelako w jednym i drugim przypadku zarówno prognoza, jak i retrognoza obejmuje re-prezentację, powtórne uobecnienie. O ile jednak prognoza stanowi, mówiąc za Kierkegaardem, „powtórzenie wprzód”, o tyle retrognoza łączy się z powtórzeniem (ruchem) wstecz.

22 H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 172.

estetycznej świadomości, lecz stanowi ważną część poznania, „bytowego procesu prezentacji”²³. Celem mimetycznej gry poddanej określonym regułom „naśladowania” nie jest wyłącznie tworzenie, lecz przede wszystkim odkrywanie czegoś uprzednio istniejącego. Profesor Piotr E. Hogarth, narrator powieści *Głos Pana*, powiada, że „świat porządku swoje wstrzyknął w język ludzki, ledwie ów język zaczął powstawać; matematyka śpi w każdej mowie i jest do odnalezienia tylko, lecz nie do wymyślenia”²⁴. Gra sztuki, gra teorii, łącząc się z kategorią mimetycznego odzwierciedlenia, nie opiera się jednak na prostym podobieństwie bytu i jego wizerunku.

Gadamer poddaje pojęcie obrazu drobiazgowej eksplikacji, odsłaniając przy tym nie tylko genealogię tego pojęcia, lecz także – i przede wszystkim – liczne związki znaczeniowe z pojęciami „teorii”, „widzenia”, „myślenia”, „rozumienia”, „retoryczności” (jako doznawania, afektywnego pragnienia oglądania, potrzeby motywowanej ciekawością, ale także zobojętnienia czy pożądania). Gry mimezy toczą się o wysoką *de facto* stawkę, ujawniając przy tym odwieczny niemalże spór o adekwatność naszych modeli / paradygmatów, reguł, norm i metod poznawania świata, ludzi i ich kulturowych wytworów. Lustro nie ma udziału w takiej ontologicznej grze. Zwykłe odbicie, lustrzana podobizna niezakładająca różnicy między pierwowzorem a odbiciem, nie jest tym samym co gra mimezy:

Idealną podobizną byłoby więc odbicie w lustrze, gdyż byt tego odbicia w zasadzie znika, istnieje tylko dla tego, kto spogląda w lustro, a poza swym czystym zjawianiem się jest niczym. W rzeczywistości jednak nie jest to w ogóle żaden obraz ani podobizna, gdyż nie ma bytu-dla-siebie: lustro odbija obraz, tj. pozwala widzieć to, co odzwierciedla, tylko dopóty, dopóki patrzymy w lustro i oglądamy w nim własny obraz lub cokolwiek, co się w tym lustrze odbija. [...]. Obrazu natomiast nie określa w ogóle jego samozniesienie. Nie stanowi on bowiem środka do celu. Tu chodzi o niego samego, gdyż pytamy, jak się w nim prezentuje to, co prezentowane²⁵.

Jak pisze dalej Gadamer, „zjawiający się w grze prezentacji świat nie stoi obok rzeczywistego świata, lecz jest samym tym światem we wzmożonej prawdzie jego bytu”²⁶. Mimeza stanowi raczej przejaw tego, co prezentowane, zaś „prezentacja nie może oznaczać podobizny”²⁷. W każdym z przywołanych przykładów „obraz” określa również czynność oglądania. Dzieje pojęcia obrazu i jego semantyczna rozległość określają w równym stopniu jego kłopotliwy status, jak i stwarzają możliwość ukazania związków łączących takie pojęcia jak ζῶον (obraz, ale także istota żywa), ἰδεῖν (widzenie), θεωρεῖν, oznaczające „oglądanie”, „patrzenie”, „widzenie” (θεάομαι). Antyczny teatr umysłu, mający swój dramatyczny w sensie literalnym i metaforycznym rodowód, wyznaczył fundament pojęciu teorii:

23 Tamże, s. 171.

24 S. Lem, *Głos Pana*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 2008, s. 16 (Biblioteka Gazety Wyborczej).

25 H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 204–205.

26 Tamże, s. 203.

27 Tamże, s. 204.

Theoros oznacza, jak wiadomo, uczestnika uroczystego poselstwa. Członkowie takiego poselstwa nie mają żadnej innej kwalifikacji i funkcji prócz uczestnictwa. *Theoros* to zatem widz we właściwym sensie tego słowa, który bierze udział w uroczystym akcie przez uczestnictwo...²⁸.

Autor *Prawdy i metody* dowodzi nadto, że grecka metafizyka ujmowała istotę teorii i umysłu (νοῦς, λόγος) jako „czyste bycie u prawdziwego bytu”²⁹. Gra teorii stanowi więc złożony kompleks „rzeczywistego udziału” w poznawaniu bytu, jego doznawania (*pathos*), oglądania (teoria) i myślenia (*nous*).

W tym sensie sztuka-gra, wyjęta niejako spod trybów i praktycznych wymogów codzienności, staje się swoistym świętem, udziałem w spektaklu, którego celem jest rozumienie / interpretacja rzeczywistości zmediatyzowanej przez język i jego kulturowe artykulacje. Relacja świata i literatury, czy też kultury w ogóle, „lingwistyczna ontyczność kreacji”³⁰, jak by powiedział Stanisław Lem, to temat, który odsyła do niezwykle bogatej tradycji, a której nie podobna zrekonstruować w tym miejscu³¹. Warto wszelako dostrzec, że niektóre tezy Hansa-Georga Gadamera – zakładające, że literatura jawi się jako szczególna możliwość ujęcia życia ludzkiego, zaś teoria (ogład) dzieła jest jednocześnie jego konstruowaniem / interpretacją; że nie istnieje czyste literaturoznawstwo poza kontekstem rzeczywistości; że sens dzieła jest efektem dialogu odbiorcy (uczestnika gry) z tekstem; że wreszcie jedynym Podmiotem

28 Tamże, s. 187.

29 Tamże.

30 Por.: W. Michera, *O weterologii Stanisława Lema*, dz. cyt., s. 156.

31 W *Dociekaniach filozoficznych* Ludwig Wittgenstein dowodzi, że „gra” jest kategorią o niestabilizowanej semantyce i oznaczać może rekreacyjną zabawę, różne formy spędzania wolnego czasu przez dorosłych i dzieci, rządzi się swoimi własnymi regułami, odnosi się nadto do współzawodnictwa między co najmniej dwiema osobami. Zob.: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. wstępem poprzedził i przypisami opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 2012.

Z kolei Johan Huizinga wywodzi kulturę z ludycznych źródeł. Autor *Homo ludens* odróżnia jednak kulturę jako grę od gry / zabawy jako źródła kultury, wskazując na bogatą semantykę „gry” w różnych językach europejskich i pozaeuropejskich. Końcowe fragmenty *Homo ludens* zawierają tyleż banalne, ile „mądrościowe” przesłanie, powtarzające za Heraklitem, że poglądy ludzkie to „dziecięce zabawy”, a także to, że „wszystko jest zabawą”. „Wieczna Mądrość – pisze Huizinga, cytując biblijną *Księgę Przysłów* – początek Sprawiedliwości i Władzy, powiada tam, że przed stworzeniem wszystkiego igrała przed obliczem Pana dla uweselenia go, a w świecie ziemskiego królestwa wiedzie swoje zabawy i igraszki wraz z dziećmi ludzkimi”. Zob.: J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 300.

Próbę ściślejszej kategoryzacji podjął Roger Caillois w klasycznej już dziś rozprawie *Żywioł i ład*, określając „grę / zabawę” jako zbiór czynności dobrowolnych, wyodrębnionych i zamkniętych w czasowo-przestrzennych granicach, niepewnych i nieprzewidywalnych, bezproduktywnych, poddanych regułom i normom oraz fikcyjnych. Por.: R. Callois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1973, s. 305–306. Oba wymienione ujęcia są efektem pewnego stanu świadomości historyczno-kulturowej. W dzisiejszych czasach pojęcie gry zostało zaanektowane przez modele matematyczne, czego przejawem jest, zdaniem Jerzego Jarzębskiego, *Filozofia przypadku* Stanisława Lema. Por.: J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 27–28.

gry jest sama gra – znajdziemy na kartach nie tylko teoretycznoliterackich pism Stanisława Lema. Stanowisko autora *Filozofii przypadku* nosi jednak liczne znamiona poznawczego pesymizmu, owych tristitiów, smutku myśli, czego najbardziej spektakularnym przejawem jest Teoria Niemożliwości Teorii Dzieła Literackiego.

Gry (w) Lema

Uogólniając fundamentalny aspekt życia ludzkiego, Lem odwołuje się do sytuacji gry:

Żyjąc, człowiek nieustannie podejmuje decyzje tak w myśli, jak w czynie. Decyzji tych nigdy nie wspiera zupełna wiedza o rozstrzyganym. Ten, kto musi decydować, opierając się na niepełnej informacji, ryzykuje. Jest to typowa sytuacja gry. Przychodząc na świat, człowiek zostaje wtrącony w grę, której reguły nie są mu znane. Ale i na najniższych poziomach rozwoju jest życie uwikłaniem w sytuację konfliktową, a więc w grę, której wygraną stanowi odroczenie śmierci. Dlatego wszystkie zjawiska życia, od najprostszycch po ludzkie, pozwala badać w jednolitym uchwycie teoria decyzji, zwłaszcza w jej dziale dotyczącym sytuacji konfliktowych, mianowicie teorii gier. W zasadzie można z pomocą owej teorii analizować wszelkie sprawstwo, a więc tak dobrze industrializowanie kraju, jak uprawianie filozofii czy teologii³².

Autor przywołanej wypowiedzi zarysowuje pewien paradoks: mimo zadeklarowanego poznawczego sceptycyzmu (człowiek nie zna reguł gry, w którą zostaje wtrącony), Lem dowartościowuje teorię gier jako metodę adekwatną wobec najrozmaitszych dziedzin ludzkiej aktywności. Gry, które toczy humanistyka, oraz nauki przyrodnicze mają wspólny cel: „wykryć reguły gry w byt, jaką świat ustanawia”, a także wyznaczenie optymalnych strategii: poznania w filozofii i zbawienia w religii³³. Jeśli jednak wziąć na przykład pod rozważę efektywność wytworzonych strategii i teoretycznych modeli w literaturoznawstwie, to rychło przekonamy się, że poznawczy optymizm, jaki na poziomie deklaracji może dawać koncepcja gry, zwłaszcza w jej „matrioszkowym” ujęciu (Kultura jako „urządzenie przeciwlosowe” wobec Natury, literatura / sztuka jako istotna – choć mniejsza, bo zawierająca się w kulturowych strategiach przetrwania – część „większej” Kultury), zostaje zredukowany do minimum ze względu na niepoddający się uczonej taksonomii, hierarchiom i strukturalizującym ujęciom nieokreślony i niejednoznaczny „przedmiot” badań, jakim jest literatura.

Z naiwną zdaniem Lema wiarą uruchomiono teorię informacji i lingwistykę matematyczną, żeby wyjaśnić i zrozumieć poezję, sytuującą się wszak na „najniepewniejszym z możliwych gruntów”³⁴. Nowe teorie wywiedzione z nauk ścisłych nie tylko nie przyczyniły się do odkrycia „mechanizmów” powstawania nadmiarowej lub selektywnej informacji poetyckiej, lecz dodatkowo wywołały efekt przeciwny do zamierzonej strategii: zdegenerowały „aparaturę pojęciową rodem

32 S. Lem, *Markiz w grafie*, w: tegoż, *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2009, s. 97.

33 Tamże, s. 97–98.

34 S. Lem, *Niebezpieczne związki*, w: tegoż, *Mój pogląd na literaturę*, dz. cyt., s. 16.

z matematycznej lingwistyki, po jej mechanicznym przeflancowaniu w obszar metaliteratury³⁵. W ostatecznym rozrachunku zastąpiono jedynie dawną nomenklaturę literaturoznawczą – zadłużoną w geologii (warstwy, złoża), architekturze (budowa, konstrukcja) czy biologii (tkanki, szkielety) – nazewnictwem udającym jedynie obiektywne i empirycznie falsyfikowalne narzędzia badawcze („szumy”, „negentropie”, „kody”), tak iżby laik mógł „uwierzyć, że to nie żarty”³⁶. Jak wiadomo, historia modnych terminów oraz godnej lepszej sprawy namiętności do coraz szybszej wymiany dotychczasowych języków interpretacyjnych nie jest zakończona, choć jej koniec jest, być może, bliski.

Lem określił literaturę jako „najniepewniejszy z możliwych gruntów”. Dowodów na zasadność takiego sformułowania jest bezlik: nieokreśloność ontologiczna dzieła literackiego, szum informacyjny, niedefiniowalność podstawowych pojęć z zakresu teorii literatury³⁷, nierzadko świadome gwałcenie norm i reguł gatunkowych, językowych, interpunkcyjnych, niejasność treści, kłopotliwy status zamysłu artystycznego autora dzieła, wreszcie rozmaite puste miejsca i „białe znaki”³⁸ jako wykładniki milczenia w strukturze dzieła – wszystko to sytuuje się na przeciwnym biegunie gry teoretycznej „poddanej” (?) pragnieniu ładu i rzekomej „obietnicy scalenia”³⁹. Na kartach *Filozofii przypadku* Lem wielokrotnie powołuje się na problem stochastycznego i statystycznego pomiaru dzieła literackiego (i dzieł kultury w ogóle), argumentując, że rozmaite „teorie matematycznego oczekiwania” i „teorie prawdopodobieństwa” determinują fundamenty literacko-kulturowej empirii⁴⁰. W rzeczywistości nie istnieją bowiem stabilne, autonomiczne, „same w sobie”, byty literackie. Rozpoznanie strukturalno-znaczeniowych właściwości dzieła literackiego reguluje – choć nie w sensie ściśle zalgorytmizowanym – realny proces stochastyczny.

35 S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, w: tegoż, *Mój pogląd na literaturę*, dz. cyt., s. 60.

36 S. Lem, *Niebezpieczne związki*, dz. cyt., s. 16–17.

37 Poglądy teoretycznoliterackie Stanisława Lema wyczerpująco omawia Andrzej Wasilewski w książce *Teoria literatury Stanisława Lema*, Szczecin-Bezrzeczce 2017.

38 Por.: D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015.

39 Do jednej z odmian pisarstwa teoretycznoliterackiego Janusza Sławińskiego należą, jak powiada sam autor, „teksty zamierzone jako kawałki większej całości, która być może kiedyś – w trudnej do wyobrażenia przyszłości – powstanie, usprawiedliwiając wtedy *ex post* ich fragmentaryczność. Pracę nad tego typu tekstami traktuję jako stopniowe zabudowywanie pewnej przestrzeni problemowej czy metodologicznej, której granice ledwie przeczuwam, zresztą za każdym razem od nowa. Niejasna Obietnica Scalenia, gdzieś tam migocząca w tunelu czasu przyszłego, narzuca takim pisaniom konieczność poddawania się imperatywowi spójności. Muszą one jakoś współdziałać ze sobą, dopasowywać się i podtrzymywać nawzajem. Muszą w miarę zgodnie zdążać ku wspólnemu celowi lub przynajmniej zręcznie udawać takie zdążanie”. J. Sławiński, *Małe wyznanie autora*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Teksty i teksty*, Kraków 2000, s. 5–6.

Naukowe credo Janusza Sławińskiego obejmuje kilka zasadniczych imperatywów: spójności, racjonalnej organizacji i celowości. Warto jednak zwrócić uwagę, że do reguł postępowania naukowego można zaliczyć także „zręczne” pozorowania takiej celowości.

40 Por.: S. Lem, *Filozofia przypadku*, dz. cyt., t. 1, s. 14–15.

„Dzieło wchodzi na rynek odbiorczy na zasadzie losowych błędzeń”⁴¹, twierdzi Lem. Włączanie lub wykluczanie dzieł, pisarza lub idei ze społecznego układu dokonuje się zwykle na zasadach inercji, „ślepego odbioru”, oddziaływania przypadkowych zjawisk (gustów, opinii, interpretacji), aż w końcu to, co statystyczne i stochastyczne, staje się ustabilizowaną normą, społeczną oczywistością:

[...] wchodząc w społeczną cyrkulację – pisze Stanisław Lem – nowe dzieło jest układem wielokrotnie niedookreślonym, nie w sensie schematyczności, lecz „nieustrukturalizowania immanentnego”. Kreacja jest tylko „projektowaniem”, którego człon realizacyjny powstaje dzięki przebiegom zasadniczo masowym. Przy tym im bardziej homogeniczne jest kulturowo środowisko odbiorców i zarazem im jednoznaczniej są w nim utrwalone zestawy „reguł włączenia” w zaakceptowane zbiorowo „układy odniesienia”, tym trudniej dostrzegalna staje się przez to konwencjonalna owych reguł i układów natura, jako niekonieczna i niejedyna⁴².

To, co później prezentuje się w postaci obiektywnych i uporządkowanych całości, jest *de facto* długotrwałym procesem o zgoła nieliniowym i przypadkowym przebiegu, na który niebagatelny nadto wpływ wywierają afekty. Dzieło literackie jako zamknięta i funkcjonalnie złożona struktura jest w większym stopniu efektem „pragnienia” Całości niż empirycznym stanem faktycznym. Stabilizowanie się opinii czytelnicznych tudzież interpretacji profesjonalistów zmniejsza lub likwiduje wpływ czynników losowych na percepcję dzieła kultury⁴³. Teatr umysłu nie tylko bowiem reżyseruje, stwarza i dostrzega ład, konstrukcję, biegunowe pozycjonowanie odbieranych treści, nadto może antycypować racjonalny porządek, ulegając pokusie prezentyzmu.

Stanisław Lem pisze:

Mózg jest „urządzeniem poszukującym ładu” wszędzie, nawet tam, gdzie go „nie ma” lub gdzie są tylko jego szczątki; usiłuje on (dla swego „właściciela” nieświadomie) uzyskać zawsze „pełną” informację, dla danych warunków, w danym kontekście sytuacyjnym, maksymalną, i tym więcej popełnia błędów, im sygnałów jest mniej i im trudniej ujednoznaczyć (o zmierzchu, nocą, wobec zniekształconego „szumem” tekstu itd.). Mózg nie tylko „stwarza ład”, „widząc” trójkąt tam, gdzie są tylko trzy ciemniejsze plamy na łąwicy pisaku, ale go zawsze antycypuje, i w oczekiwaniu takim kryć się mogą wszelkie potencjalne odbioru artystycznego „zakłamania” (esteta „zachwyca się” dziełem, bo przyszedł doń w oczekiwaniu, że go ono „zachwyci”), jak również „przeżycia autentyczne” (gdy „negatywne oczekiwanie” przełamane zostaje w trakcie odbioru dzieła przekazaną „informacją”).

Lem, jako ewolucjonista i lukrecjanista⁴⁴, spogląda na dzieła sztuki tak jak na każdy organizm należący do środowiska naturalnego: niektóre organizmy tracą zdolność przystosowawczą do życia w środowisku, podobnie wśród wielu dzieł lite-

41 Tamże, s. 197.

42 Tamże, s. 198.

43 Por. tamże.

44 Zob.: P. Okołowski, *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema*, Warszawa 2010.

rackich znajdziemy takie, które „wymierają” po określonych przemianach pokoleniowych, stając się „martwe”. Podobnym przemianom podlegają także rozmaite modele teoretyczne i wywodzące się z nich języki interpretacji. Dziewiętnastowieczny język metaliteracki pełen był stylistycznej ornamentyki, z chwilą natomiast gdy nauki humanistyczne „raz otworzyły drzwi królowej nauk, matematyce”, w teorii literatury zatryumfował kult naukowej ścisłości, aby po chwili popaść w stan już to apokaliptyczno-postteoretycznej lamentacji, już to głosić tezy o nienaukowości humanistyki, fetyszyzować wieloznaczność, nieokreśloność, transferować bez jakichkolwiek ograniczeń pojęcia i kategorie pochodzące z obszarów innych nauk, zastępując interpretację grą swobodnych skojarzeń, aż po dekonstrukcyjne gry i, być może, apologię bełkotu jako „kuriozalnej religii”, wedle sformułowania Rogera Scrutona; bełkotu, który pustce nadał rangę substancji, „Rzeczywistej Nieobecności Niczego”⁴⁵.

Polemiczna pasja Stanisława Lema prowadzi także do radykalnego odrzucenia zarówno fenomenologii dzieła literackiego, jak i strukturalizmu w jego ortodoksyjnej formie. Empiryczne doświadczenia Lema-autora-czytelnika przeczą grom fenomenologiczno-strukturalistycznym ze względu na użycie „metafor, które błędzą”, nieweryfikowalność „bazowych pojęć fenomenologii”, „zarazę specjalizacyjną” oraz prymitywne przejście kategorii z zakresu teorii gier, które w odniesieniu do skomplikowanych i pełnych sprzeczności poziomów semantycznych dzieła literackiego najzupełniej zdaniem autora *Filozofii przypadku* zawodzą:

Strukturalizm miał być lekarstwem na niedojrzałość humanistyki, widomą w braku wierzchnich kryteriów rozstrzygalności między prawdą a fałszem uogólnień teoretycznych. Formalne struktury lingwistyki pochodzą z matematyki, jest ich wszakże wiele – rozmaitych, podług działów matematyki czystej, a zarazem klasycznej, od teorii prawdopodobieństwa o mnogości po teorię algorytmów. Niedostateczność wszystkich skłania lingwistów do używania nowych modeli, na przykład rodem z teorii gier, ta bowiem odwzorowuje konflikty, język zaś na wysokich, semantycznych poziomach uwikłany jest w sprzeczności niezbywalne. Ta ważna wieść nie dotarła jednak do literaturoznawców, którzy przejęli mikroskopijną cząstkę arsenału językoznawczego i usiłują modelować dzieła bezkonfliktowymi strukturami dedukcyjnymi niezwykle prymitywnego typu...⁴⁶.

Cytowana wypowiedź pochodzi z 1974 roku, więc nie sposób nie zauważyć, że przez blisko pięćdziesiąt lat sporo się zmieniło w zakresie języków badawczych literaturoznawstwa, a pełne pasji antystrukturalistyczne filipiki autora *Filozofii przypadku* straciły już swój przedmiot krytyki. Niewielu przedstawicieli humanistyki marzy dziś o unaukowieniu literaturoznawstwa. Inne mody, strategie i formy myślenia kształtują współczesny dyskurs metodologiczny. Trudno jednak konkluzywnie stwierdzić, że nigdy więcej pragnienie matematycznej ścisłości, odkrycia i opisanie ostatecznych reguł gier humanistycznych nie powróci do badań nad literaturą i kulturą.

⁴⁵ Por.: R. Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, przeł. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź – Wrocław 2006, s. 189.

⁴⁶ S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, dz. cyt., s. 60.

Sześć pogrzebów i ani jednego wesela...

Teoria Niemożliwości Teorii Dzieła Literackiego wydaje się zapisem pewnej klęski poznawczej. Wysoce skomplikowany status pojęć składających się na dany model teoretyczny, ich niedefiniowalność, „sprzecznościowe” ujęcia poszczególnych tekstów literackich, przyspieszyły zapewne cyklicznie ogłaszaną śmierć teorii, autora, tekstu, interpretacji. Jak pisał Edward Balcerzan „po „śmierci” autora, gatunku, tekstu, rzeczywistości – dwa pogrzeby kolejne [teoretyka genotypisty i interpretatora fenotypisty – A.Ż.] (i ani jednego wesela)”⁴⁷. Balcerzan twierdzi jednak, że „im większą różnorodność fenotypów potrafimy ujawnić w eksplikacjach pojedynczych dzieł, tym silniejsze dają one wsparcie modelującym ambicjom teorii”⁴⁸.

Jest rzeczą symptomatyczną, że szkicowi Edwarda Balcerzana dotyczącemu „sprzecznościowej koncepcji literackości” patronuje fragment *Głosu Pana*. Narrator, a zarazem główny bohater wymienionej powieści jest uczestnikiem projektu *Master's Voice*, którego celem miało być odczytanie pewnej pozaziemskiej informacji. Na początku swojej pracy profesor Hogarth zaczyna studiować językoznawstwo. Rychło się jednak przekonał, że „na temat pojęć najpierwszych i najbardziej elementarnych nie ma w tej – tak ponoć ścisłej, tak rzekomo zmatematyzowanej i sfizykalizowanej gałęzi – ani śladu zgody. Toż autorytety nie mogą dojść do jedności w tak fundamentalnej i niejako wstępnej kwestii jak ta, czym są właściwie morfemy i fonemy”. Łatwo sobie wyobrazić, co by się działo, gdyby wśród uczestników projektu znalazł się choć jeden teoretyk literatury...

Bibliografia

- Balcerzan Edward, „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 11–24.
- Caillois Roger, *Żywioł i ład*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Gajewska Agnieszka, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Jarzębski Jerzy, *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Lem Stanisław, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Lem Stanisław, *Głos Pana*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 2008.
- Lem Stanisław, *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2009.

47 E. Balcerzan, „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, „Przestrzenie Teorii” (Poznań) 2002, t. 1, s. 24.

48 Tamże.

Lem Stanisław, *Przypadek i ład*, www.solaris.lem.pl/home/biografia/przypadek-i-lad (dostęp: 21.10.2017).

Michera Wojciech, *O weterologii Stanisława Lema*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 147–165.

Okołowski Paweł, *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Scruton Roger, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, przeł. Jerzy Proko-
piuk, Jan Przybył, Wydawnictwo Thesaurus, Łódź – Wrocław 2006.

Sławiński Janusz, *Prace wybrane*, t. 3, *Teksty i teksty*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.

Wasilewski Andrzej, *Teoria literatury Stanisława Lema*, Wydawnictwo Forma, Szczecin-
-Bezrzecze 2017.

Wittgenstein Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, przeł., wstępem poprzedził i przypisami
opatrzył Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Streszczenie

W artykule podjęta została próba charakterystyki teoretycznoliterackich i kulturologicznych poglądów Stanisława Lema. Do podstawowych składników światopoglądu autora Filozofii przypadku należy kategoria „gry”, określająca z jednej strony to, co przypadkowe (losowe), z drugiej jednak strony „gra” wyznacza szeroki kontekst filozoficzny odnoszący się do pytań o celowość (teleologiczność) Natury i reguły, którym podlega kulturogeneza. Pewne analogie do probabilistycznej koncepcji gry dostrzec można na kartach *Prawdy i metody* Hansa-Georga Gadamera, który odnajduje podobieństwo „gry” do „ruchu przyrody”. Według Gadamera Natura jest swoistym wzorcem „sztuki-gry”. Z kolei zdaniem Stanisława Lema kultura jest „urządzeniem przeciwlosowym”, odpowiedzią człowieka na nieznanne w pełni prawa/reguły Natury.

Theoros Lem. Games (in) Theory

Abstract

The article is an attempt to characterize literary theoretical and cultural views of Stanisław Lem. Basic components of his worldview include the “game” category, which, on the one hand, determines what is accidental (random), on the other hand, the “game” determines a broad philosophical context referring to the questions about the purposefulness (teleological aspect) of Nature and the rules governing culture genesis. Some analogies to the probabilistic concept of the game can be found in *Truth and Method* by Hans-Georg Gadamer, who finds the similarity of the “game” to the “movement of nature”. According to Gadamer, Nature is a specific pattern of “art-game”. In turn, according to Stanisław Lem, culture is an “anti-randomness device”, a man’s answer to the not fully known laws/rules of Nature.

Słowa kluczowe: gra, ład, przypadek, teoria, natura, kultura

Keywords: game, order, fortuity, theory, nature, culture

Artur Żywiołek, doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na problematyce przełomów kulturowych, estetyce modernizmu oraz intelektualnej historii Polski i Europy. Opublikował między innymi: *Prze-pisane i za-pisane. Wybrane problemy współczesnej literatury polskiej* (2005, wspólnie z Agnieszką Czajkowską), *Mesjański logos Europy. Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Brzozowskiego dyskursy o kulturze Zachodu* (2012), *Muzyka w czasach ponowoczesnych* (2013, wspólnie z Adamem Regiewiczem i Joanną Warońską), *Polityczność mediów* (2015, wspólnie z Adamem

Regiewiczem, Bogusławą Bodzioch-Bryłą i Grażyną Pietruszewską-Kobielą). Współredaktor tomów zbiorowych: *Romantyczne repetycje i powroty* (2010), *Kulturowe paradygmaty końca: studia komparatystyczne* (2012), *Milczenie: antropologia – hermeneutyka* (2014), *Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic): studia komparatystyczne* (2015), *Szkiełko i oko: humanistyka w dialogu z fizyką* (2017).

Maria Tarnogórska

ORCID 0000-0001-5257-1620

Uniwersytet Wrocławski

Kuglowanie teorią. *Casus* Stanisława Barańczaka

„Do czego można by porównać jego maestrię? Wyobraźmy sobie faceta, który jedzie na rowerze na linie rozciągniętej między dwoma wieżowcami bez trzymanki, za to w rękę ma skrzypce, na których gra niczym, dajmy na to, Yehudi Menuhin – to właśnie to”¹. Podany przez Joannę Szczęsną przykład niezwyklej ekwilibrystyki, odnoszący się do ludyczno-nonsensowej twórczości poetyckiej i translatorskiej Stanisława Barańczaka, w obrazowym skrócie zdaje się ujmować istotę obecnego w jego tekstach fenomenu. Czytając *Mega-palindromader 2.501-literowy*, stanowiący kunsztowną, wyrafinowaną wersję pocziwego w swej popularnej postaci „kajaka” lub „potopu” palindromu², czy ulegając magii dźwiękowego majstersztyku, jakim jest niewątpliwie przekład wiersza Mary Ann Hoberman *Z wykładów: „Sześć przykładów układów w świecie owadów”* („Rój pcheł kłwł w brzuch rój pszczół. Rój pszczół/ Miał gdzieś rój pcheł: kłwł w brzuch rój much” itd. w kolejnych sześciu czterowersowych strofach³), trudno oprzeć się wrażeniu, iż autor, balansując niemal na granicy niemożliwego, uprawia sztukę o szczególnych walorach, niemieszczącą się w żadnych rozpoznawalnych kanonach. Co więcej, obszar podobnych praktyk nie ogranicza się w wypadku Barańczaka do czysto literackiej dziedziny, lecz obejmuje też obszar literaturoznawczego, a ściślej teoretycznoliterackiego dyskursu, do którego naturalny niejako dostęp zapewnia mu status „licencjonowanego” teoretyka literatury. Barańczak to wszak były pracownik Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, autor rozprawy doktorskiej *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wydanej w słynnej, teoretycznoliteracko ukierunkowanej serii „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej” (1974), jak również wielu innych znaczących naukowych publikacji⁴. Mariaż nauki z „gatunkiem zaba-

1 J. Szczęsna, *Mielona Gęś albo W Orkanach absurdu*, „Gazeta Wyborcza”, 31.01–1.02.2004, s. 12.

2 Zob.: S. Barańczak, *Jazda, rdzo, zdradzaj!*, „Przekrój” 2001, nr 1, s. 56–57.

3 S. Barańczak, *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Kraków 2007, s. 274.

4 Można do nich zaliczyć książkę *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL* (wyd. 1: Paryż 1983) czy *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta* (wyd. 1: Londyn 1984).

wy⁵ przybiera jednak najbardziej efektowną formę w książce *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (wyd. 1: 1995), w której ludyczna perwersja dotyka, rzec by można, twardego jądra teorii, za jakie powszechnie uchodzi skrajnie sformalizowany, reprezentujący ideał czystej naukowości model strukturalistyczny. Model ów, dobrze znany Barańczakowi i stosowany przez niego – choć twórczo i nieortodoksyjnie, jak we wspomnianej rozprawie o języku Mirona Białoszewskiego czy książce o poezji Herberta⁶ – w naukowych opracowaniach stanowił, jak wolno sądzić, odpowiednie wyzwanie dla specyficznej wyobraźni, wymagającej dla swych konceptów stawiającego silny opór tworzywa, w myśl Tuwimowskiej zasady „im trudniej, tym ciekawiej”⁷. „Skarnawalizowanie” mało atrakcyjnego z perspektywy nastawionego na przyjemność lektury odbiorcy stylu teoretycznego myślenia musiało zatem przybrać formę na tyle radykalną, by nie tylko mogła ona zaspokoić wirtuozerskie ambicje autora, lecz również wciągnąć do gry czytelnika, oferując mu udział w żywym i nieustannie absorbującym jego uwagę widowisku. Jak pisał Zbigniew Raszewski: „Widowisko to taki przejaw życia zbiorowego, który człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności...”⁸. Znakomity historyk i teoretyk teatru uzupełnia tę ogólną formułę typologią, która wyodrębnia trzy grupy widowisk: zawody, popisy oraz przedstawienia⁹, dopuszczając jednocześnie możliwość istnienia zjawisk pogranicznych. Jeśli przyjąć, iż książkę Barańczaka opisać można w takich właśnie kategoriach, jej wyjątkowy charakter najlepiej zdaje się ujmować przynależność do drugiej grupy, mieszczącej w sobie umiejętności reprezentowane między innymi przez akrobatę, prestidigitatora czy klauna¹⁰.

Kuglarskie popisy

„Prywatna teoria gatunków” Barańczaka korzysta z teoretycznego dyskursu na specjalnych zasadach, podporządkowując go regułom widowiskowej wyobraźni. Z jednej strony zachowuje więc łączność ze stylem naukowej powagi, korzystając ze specjalistycznej terminologii („funkcja impresywna”, „mnemotechniczne parafrazy”, „poetycka nadorganizacja”, „deautomatyzacja zleksykalizowanych związków frazeologicznych”) i „słownictwa książkowego (erudycyjnego)”¹¹ („postać

5 Kategorię tę wyodrębnia W. Tomasik w pracy *O ludyczności tekstu literaturoznawczego*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6.

6 Na strukturalistyczne inspiracje obecne w monografii o Herbercie zwraca uwagę A. Makowski w recenzji książki (zob.: „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 1, s. 245).

7 J. Tuwim, *Pegaz dęba. Panopticum poetyckie*, Warszawa 2008, s. 13. Książka Barańczaka, co wskazuje już sam jej tytuł, była oczywistym nawiązaniem do koncepcji poprzednika (pierwsze wydanie „panopticum” ukazało się w 1950 r.).

8 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 35.

9 Tamże, s. 45.

10 Tamże, s. 46.

11 Zob.: S. Gajda, *Współczesna polszczyzna naukowa. Język czy żargon?*, Opole 1990, s. 65.

ewokowana przez dane imię i nazwisko”), tworząc definicje („Identograf [...] jest to krótki tekst o charakterze lirycznym, dramatycznym lub epickim, dający się skonstruować w identycznej postaci graficznej w dwóch różnych językach i w każdym z nich w miarę spójny oraz mający przynajmniej pewne pozory sensu”; PZ, s. 115¹²), budując rozbudowane typologie („Gatunek onanagramu występuje w wielu podgatunkowych odmianach...”; PZ, s. 41), ustalając istotne zależności („im wyższe piętro systemu językowego, tym trudniej zauważyć brak określonego elementu jego repertuaru”; PZ, s. 77), dbając o zasadę naukowej ścisłości („Turystychu nie należy mylić z turestychem”; PZ, s. 172), czy przywołując autorytet bezosobowej instytucji wiedzy („Nauka rozróżnia dwa podstawowe rodzaje poliględźby”...; PZ, s. 114), z drugiej zaś strony na różne sposoby spektakularnie, a zatem odwołując się do widowiskowej, a nie abstrakcyjnej wyobraźni, związek ten narusza, poprzez co powoduje zabawne konflikty i humorystyczne kolizje dwóch odmiennych porządków. Przede wszystkim więc rozbudowana zostaje sfera kontaktu z czytelnikiem, którego uwaga pobudzana jest niemal od pierwszego zdania tekstu: „Poezja powinna służyć życiu. Co do tego chyba się zgadzamy? Słucham? Że raczej życie powinno służyć poezji? Właściwie, też racja. Nie bawmy się w szczegóły” (PZ, s. 7). Inscenizowanie dialogu z publicznością staje się niezwykle istotnym sygnałem teatralizacji relacji nadawczo-odbiorczych. Wyrazny podział na role podkreśla wielka litera („Autor Tych Słów”, „Autor Niniejszego”, „Autor Tych Elukubracji”, „łaskawy Czytelnik lub Czytelniczka”, „Czytelnicy lub Czytelniczki Znający Język Angielski”), nadająca obu stronom rangę uczestniczących w spektaklu *dramatis personae*. Trudno nie zauważyć, iż powstały na gruncie strukturalistycznego literaturoznawstwa teoretyczny koncept „dramatu komunikacyjnego”¹³ podlega tu ożywczej konkretyzacji, nadającej intelektualnym dywagacjom pozór dziejących się zdarzeń. Wyrazistym przykładem tej strategii jest analiza „modelu komunikacji”, zawarta w rozdziale poświęconym gatunkowi oblesników, który dodany został do drugiego wydania książki¹⁴:

Rytuał „gry półsłówek” jest bowiem, jak wszystko, co genialne, niezwykle prosty. Wpisany w ten typ igraszki słownej model komunikacyjny nie mógłby wręcz być bardziej rudymenarny, a przebieg całego aktu komunikacji – krótszy i oszczędniejszy. Osobnik Opowiadający Oblesnik (dalej OOO) wypowiada dwa słowa; jego słuchacz, Przytomny Przewodniczący Półsłówek (dalej PPP), dokonuje w myślach flip-flopu początkowych od-

12 Wszystkie cytaty, z wyjątkiem późniejszych odwołań do gatunku oblesników, dodane do drugiego wydania książki z 2008 r., przytaczam za pierwszym wydaniem: S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, które oznaczam skrótem PZ. Warto dodać, iż już po napisaniu niniejszego tekstu ukazało się trzecie, znacznie poszerzone wydanie książki, poprzedzone obszernym wstępem Joanny Szczęsnej (Warszawa 2017).

13 Najsilniej oddziałującą koncepcję stworzyła w ramach polskich badań strukturalistycznych A. Okopień-Sławińska, posługująca się metaforą „teatru mowy” w tekście literackim. Zob.: A. Okopień-Sławińska, *Jak role osobowe grają w teatrze mowy?*, „Teksty” 1977, nr 5–6. Por. również: J. Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 12.

14 Zob.: S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Warszawa 2008 (wydanie to oznaczam skrótem PZ II).

inków tych słów [np. wyrażenia „tenis w porcie” – M.T.], kojarzy, w czym rzecz, i reaguje (zazwyczaj Śmiechem, choć bywa, że i zgorszeniem, a w pewnych drażliwych sytuacjach nawet Policzkciem) (PZ II, s. 63).

Obecne na początku cytatu słownictwo („rytuał”, „gra”) niedwuznacznie odsyła zresztą do konwencji spektaklu, choć tym razem nie na poziomie relacji Autora z Czytelnikiem, lecz w obrębie gatunkowego opisu, tworzącego modelową sytuację odbioru. Ekspozycja tej pierwszej relacji przebiega wszak znacznie intensywniej i dotyczy wielu miejsc nadrzędnej narracji tekstu, niejednokrotnie pełniąc funkcje podobne do didaskaliów, wyposażonych w moc illokucyjną, przekształcającą przekaz w *quasi*-teatralną partyturę¹⁵. Charakter inscenizacyjnych wskazówek mają przecież choćby takie fragmenty stosowanego przez Autora metatekstu:

„Ktokolwiek, po chwili skupionej ciszy, **jaka niewątpliwie zapadła**, wyrwie się z małostkowym zastrzeżeniem...” (PZ, s. 21; podkr. M.T.).

„Błyskotliwe – powie każdy Czytelnik i Czytelniczka...” (PZ, s. 27).

„Cytujemy ten przykład i od razu uśmiechamy się z rzekomym ubolewaniem...” (PZ, s. 24).

Reżyser pozostawia zatem niewiele miejsca na czytelniczą improwizację: spektakl zaplanował w najdrobniejszych szczegółach, przyznając sobie rolę omnipotentnego demiurga. Traktowany w kategoriach widowiska tekst Barańczaka jest więc występem solowym, co, by wrócić do przytoczonej wcześniej klasyfikacji Zbigniewa Raszewskiego, potwierdza jego przynależność do grupy widowisk popisowych (zdaniem badacza w trzeciej grupie, do której należą przedstawienia, „dominuje [...] działalność zespołowa”¹⁶), czemu nie przeszkadza nawet silnie zaznaczona w tekście obecność odbiorcy. Jak bowiem przekonuje Raszewski, reprezentanci tej grupy „są solistami, wykonują krótkie »numery« i – rzecz ogromnej wagi – z reguły zwracają się do nas, do widzów”¹⁷. Popisowy charakter „występu” Barańczaka zakłada więc intencję podporządkowania sobie odbiorcy poprzez wzbudzenie w nim podziwu dla niezwykłych, przesuujących granice ludzkich możliwości, umiejętności. Jak w przypadku każdego widowiska liczy się tu nie tylko czysta sprawność, lecz także forma jej prezentacji, zdolna przytłoczyć widza i wytworzyć iluzję cudowności. Trudna to rola dla teoretyka, jednak, jak niegdyś ujął to Jan Gondowicz: „Stanisław Barańczak potrafi wszystko, a nawet jeszcze więcej”¹⁸. Zawilosci „demonstrowanych” (słowa tego używa autor, jak się wydaje, z pełną premedytacją: „Już ten prosty przykład **zademonstrował** chyba z miażdżącą oczywistością...”; PZ, s. 24; podkr. – M.T.) gatunków poezji nonsensu oraz pojęciowego instrumentarium prezentowane są więc nader często na zasadzie odwołującego się do wyobraźni wizualnej¹⁹ pokazu, wykorzystującego metaforyczne możliwości języka:

15 Pisał o tym Maciej Kawka w artykule *Pragmatyka tekstu teatralnego – didaskalia*, zwracając uwagę na „kreatywną siłę illokucji metatekstowej tworzącej teatralny kształt dramatu” (w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 133).

16 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, dz. cyt., s. 47.

17 Tamże, s. 46.

18 Gwidon Znajco [Jan Gondowicz], *O hamburge-fonsz!*, „Ex Libris” 1996, nr 89, s. 10.

19 Na temat wizualności jako kategorii w większym stopniu niż teatralność charakteryzującej dramatykę zob.: A. Krajewska, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego*

„Dezautomatyzacja [...] niczego w języku nie rozbija bezpowrotnie, nie niszczy – przypomina raczej podważenie krawędzi muszli, zapuszczenie spojrzenia do środka i pozostawienie jej w spokoju, aby sama się na nowo zamknęła” (PZ, s. 82).

„[...] identograf będzie musiał polegać na wyłożeniu na talerz kartki DWÓCH tekstów napisanych w dwóch różnych językach, a przecież – zadziwiająco podobnych” (PZ, s. 115).

„[...] oceanu możliwości, jaki tu się przed nami rozciąga, nie wlejemy bez reszty nawet i w tysiąc próbek” (PZ, s. 138).

Znamienne, iż w rozdziale o idiomatołach (idiomach widzianych oczami Małego Kazia, czyli dosłownie; PZ, s. 80) pojawia się określenie „oko percepcji językowej”, dobitnie podkreślające rolę widzenia i związanego z nim „unaocznienia” w procesie poznania. Cytowana metafora muszli, mająca obrazować istotę zabiegu językowej dezautomatyzacji, wywołującej jakże istotny dla całego przedsięwzięcia Barańczaka efekt nonsensu, znajduje obszerne rozwinięcie w postaci porównania odnoszącego się do sfery doświadczeń wzrokowych:

[Dezautomatyzacja – M.T.] podważa nie tyle skorupkę językowej ostrygi, ile klapkę przesłaniającą oko naszej językowej percepcji. Najtrafniejsze chyba byłoby przyrównanie dezautomatyzacji do włożenia na chwilę okularów umożliwiających oglądanie trójwymiarowych filmów albo przezroczy [...] Wyrażenie „wyjść na czymś jak Zabłocki na mydle” [...] nagle objawia nam [...] markotnego Zabłockiego wraz z jego smętnie obwisłym staropolskim wąsem i piętrzącymi się wokół stertami kostek mydła, na którym najwyraźniej zrobił zły interes (PZ, s. 82–83).

W jeszcze większym stopniu wizualność zyskuje na znaczeniu w rozdziałach o poliględzbach i obleśnikach, podnosząc dramatyczne walory rozprawy na tyle, iż staje się ona rodzajem obfitującego w liczne efekty minispektaklu. W obu wypadkach ekwiwalentem suchego gatunkowego opisu staje się widowisko kulinarne, rozgrywające się bezpośrednio na oczach wchodzącego w rolę widza czytelnika (widowiskowość czynności kulinarnych potwierdza wszak popularność jakże licznych dziś, poświęconych gotowaniu, programów telewizyjnych). Tak więc różnicą między utworem makaronicznym (w niniejszym kontekście określenie to nabiera słusznej, jak się wydaje, dwuznaczności) „a bardziej od nie[go] wyrafinowaną poliględbą polega po prostu na liczbie garnków: tam musiał być jeden, tu muszą być dwa. Poliględba gotuje w nich dwa osobne języki, przyrządzając w ten sposób dwa odrębne dania –

dramatu, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki. I. Opacki, Warszawa 2000, s. 56–57. Wydaje się, iż w przypadku książki Barańczaka wspomnieć też trzeba o roli obrazów dźwiękowych, które pozwalają budować iluzję brzmieniowego podobieństwa, posiadającą niezwykle istotne znaczenie dla poetyki gatunków, których wyznacznikiem jest naśladowanie dźwięków jakiegoś języka za pomocą systemu fonetycznego innego języka (np. uzyskanie w polszczyźnie brzmienia języka włoskiego czy francuskiego, do czego wykorzystać można formę fonetu lub fabulionu). Zob.: PZ, s. 118–135. Zasadniczo jednak zgodzić się chyba należy z opinią Toma Gunninga, iż „Magia sceniczna, mimo że przybiera rozmaite formy, wliczając w to akustykę, dąży zasadniczo do oszukania oka, pragnie sprawić, by człowiek zobaczył rzeczy, w których istnienie nie wierzy” (T. Gunning, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, przeł. A. Rogoziński, M. Pabiś-Orzeszyna, Ł. Biskupski, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 7).

po czym wyklada je obok siebie na jednym półmisku, co pozwala nam dostrzec rzecz zadziwiająca: dania prawie niczym się od siebie nie różnią, choć w wypadku pierwszego z nich podstawowym surowcem był bażant, a w wypadku drugiego – kiszona kapusta” (PZ, s. 113). Podobnie **wygląda** prezentacja cech gatunkowych obleśnika, która staje się metaforycznym wywodem na temat smażenia naleśników:

Obleśnik przypomina naleśnik tym, że ma dwie strony [...] również tym, że jego proces stawania się wkracza w fazę finalną w momencie, gdy osoba smażąca dokonuje tak zwanego flip-flopu, to znaczy – w wypadku naleśnika przynajmniej – ruchu patelnią powodującego wyrzucenie naleśnika w górę, jego przewrótkę w powietrzu o 180 stopni i wylądowanie nieusmażoną jeszcze stroną na patelni (PZ II, s. 62).

Żonglowanie patelnią to czynność niewątpliwie popisowa, wywołująca podziw dla zręczności manipulującego nią kucharza-sztukmistrza. Stąd blisko już do praktyk iluzjonistycznych, których duch najwyraźniej gości w „prywatnej teorii” Barańczaka. Na jej terytorium gatunki objawiają właściwości magicznych przedmiotów, wytwarzających złudzenia, obiecujących cudowne metamorfozy, budzących zdziwienie i zaskakujących swą niecodzienną postacią i przeznaczeniem. Budowanie iluzji podobieństwa, zdolnej omamić widza fałszywym pozorem, stanowi wszak istotę poli-głędzby. Jak komentuje Autor jeden z przykładów: „Myślał, Germaniec jeden, że je bażanta – a to był bigos!” (PZ, s. 116); z kolei mechanizm językowej transformacji charakterystyczny dla onanagramu, czyli „anagramu onomastycznego” (PZ, s. 40), sprawia, iż „krytyk literacki Marian Stala może [...] wcielić się w szereg tajemniczych postaci, jak Lisa Amarant, Tina Marsala czy Stan Malaria” (PZ, s. 41). Kierowane do publiczności pytania retoryczne podgrzewają atmosferę spektaklu, w którym, niczym za sprawą magicznej sztuczki, występujące w nim postacie zmieniają płynnie swoją tożsamość: „Czy Czytelnik albo Czytelniczka tych słów domyśliliby się, że kolejny zaprzyjaźniony z nami krytyk literacki, Małgorzata Baranowska, może objawić się naszym oczom jako Agata Norma Szał-Brawko, Waza Gramotna-Skrobała, Marta W. Nagrzała-Boska, albo Tamara Gorzałka-Wsobna?” (PZ, s. 43). Autor, przypomnijmy, pisany dużą literą zgodnie z zasadą dramatycznego scenariusza, przyjmuje więc wyraźnie rolę prestidigitatora: „Zamienia obiekty w inne, wyjmuje jedną rzecz z drugiej...”²⁰, mnożąc kształty i wywołując iluzję wielości rzeczy za pomocą zręcznie stosowanych trików. W rozdziale zawierającym typologię limeryków dzięki z jednej strony misternie skonstruowanej sieci odsyłaczy, umożliwiającej dublowanie gatunkowych odmian poprzez tworzenie haseł synonimicznych (Bimeryk-dublimeryk, Lichorymeryk-lame’eryk czy Melimeryk-limelos), z drugiej zaś przyjęciu zbyt szczegółowych kryteriów podziału (Blineryk – „Limeryk, w którym autorowi udaje się umieścić w pozycji rymowej słowo »blin«...”, czy Limerynos – „Limeryk, którego główną bohaterką jest owca”; PZ, s. 141, 160) wyodrębnionych zostaje aż 66 odmian gatunku. Inwencja nazewnicza Autora wytwarza pozór istnienia szeregu nieznanych dotąd podgatunków, choć naprawdę nie odzwierciedla rzeczywiście istniejących przedmiotów genologicznych w rozumieniu nadanym im

²⁰ J.H. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Katowice 2015, s. 77. Autorka charakteryzuje w ten sposób bohatera animowanego filmu *Iluzjonista* Sylvaina Chometa (2010).

niegdyś przez Stefanę Skwarczyńską²¹, zatem jako odrębnych rozwiązań formalnych. Naturalna z punktu widzenia zadań genologii klasyfikacja materiału literackiego przekształca się w fantazję genologiczną, przybierającą ostatecznie postać gatunkowej feerii²².

W tworzeniu efektu iluzji uczestniczą również wyposażone w walor udawanej naukowej powagi rozbudowane komentarze i przypisy, które kuriozalnym niejednokrotnie konstrukcjom słownym nadają pozór znaczeniowej głębi, jak w wypadku szczególnie trudno „interpretowalnych” palindromaderów. Uruchomienie „naukowej aparatury” powoduje, iż najbardziej nawet „idiotyczny” palindromader „okazuje się zdolny do życia” (PZ, s. 37), ujawniając subtelne, odwołujące się do erudycyjnych skojarzeń pokłady sensów. Iluzja znaczeniowej głębi staje się więc podstawą zręcznie sprokurowanej intelektualnej fikcji, na którą, podobnie jak w wypadku magicznych sztuczek prestidigitatora, godzi się odbiorca, spragniony „rzeczy dziwnych a ciekawych”²³.

Koncept podporządkowanego popisom Autora widowiska realizuje się także w wymiarze syntagmatycznym tekstu, decydującym o dynamice jego przebiegu. W obrębie poszczególnych rozdziałów napięcie wydaje się starannie reżyserowane – w rozdziale o palindromaderach pojawia się nawet określenie *finale grande* (PZ, s. 36), stosowane na oznaczenie punktu kulminacyjnego przedstawienia. Wiąże się to ze stopniowaniem efektu mającego wywołać rosnące zdumienie czytelnika dla akrobatycznej zręczności Autora, nieustannie przesuwającego granice własnych możliwości. Stąd zapowiedź zastąpienia „Trafnego Przykładu” „Przykładem Jeszcze Trafniejszym” – motywowana dążeniem do „doskonałości” (PZ, s. 65), czy formy wyrafinowanej „bardziej wyrafinowaną”. W rozdziale o palindromaderach zasada ta zyskuje następującą wykładnię: „w wypadku palindromu trudność stworzenia poprawnego a zarazem ściśle »lustrzanego« zdania rośnie w postępie geometrycznym w miarę rozszerzania się jego rozmiarów” (PZ, s. 25). Zwieńczeniem staje się zatem prezentacja palindromowego tekstu o rozmiarach minipowiadania z udziałem dialogu, spełniającego wszelkie kryteria gatunkowej tożsamości. Znamienne, iż opis zmagania o osiągnięcie coraz trudniejszego wariantu formy posługuje się metaforą liny – typowego rekwizytu akrobatycznych sztuczek i ewolucji: „Ktokolwiek próbował choć raz w życiu ułożyć palindrom, zna to niemal fizyczne odczucie narastającego gwałtownie, jak w ciągniętej z przeciwnych stron linie, napięcia – pod którego wpływem lina zdania istotnie w którymś momencie musi pęknąć” (PZ, s. 26). Przedstawienie zawiłości form gatunkowych w konwencji akrobatycznego popisu pozwala niewątpliwie zbudować analogię do autentycznego widowiska, tak scharakteryzowanego przez Zbigniewa Raszewskiego:

Z przyjemnością śledzimy kolejne ewolucje akrobaty, który „pod kopułą” rzuca wyzwaniem prawom grawitacji: teraz zwisnął za jedną nogę, teraz bierze w zęby tyczkę, teraz

21 Nawiązuję tu do znanej teorii S. Skwarczyńskiej, przedstawionej niegdyś w 3. tomie jej *Wstępu do nauki o literaturze*, Warszawa 1965.

22 Na temat feerii jako formy widowiskowej zob.: J.H. Budzik, *Filmowe cuda...*, dz. cyt., s. 120–121.

23 Zob.: W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963, s. 63.

tej tyczki czepia się jego żona. Nawet bywalec cyrkowy nie jest zupełnie pewny, co będzie dalej, z zaciekawieniem obserwuje **mnożenie trudności**, pewność i elegancję wykonania²⁴.

Omówione dotąd właściwości dyskursu prezentującego „prywatną teorię gatunków” wskazują niewątpliwie na liczne nawiązania do estetyki tej odmiany sztuk widowiskowych, której celem jest wzbudzenie podziwu dla zręczności i niezwykłych – rzecz by można nawet nadludzkich – umiejętności twórcy. Intencję tę zdradza wszakże sam Autor, kiedy w rozdziale o liberykach deklaruje: „Autor Niniejszego najbardziej lubi te [limeryki – M.T.], w których udało mu się przeforsować jakąś barierę, zrymować coś, **co zdawało się nie do zrymowania**” (PZ, s. 169; podkr. M.T.), czy też kiedy pisząc o mankamętach ujawnia motywację towarzyszącą jednemu z przedstawionych tam utworów: „**wbrew wszelkim prawom boskim i ludzkim** udowodni, że polszczyzna potrafi zakasować dźwięcznością nawet włoszczyznę” (PZ, s. 75–76; podkr. M.T.). Paradoxem wydaje się, iż tradycję teoretyczną dla tak efektownie zainscenizowanego wykładu stanowi strukturalizm, znany ze swoich „separatystycznych” względem praktyki artystycznej założeń. Jednak w rękach Barańczaka naukowa maszyna zaczyna produkować niespodziewane sensy, stając się narzędziem intelektualnej zabawy, noszącej znamiona kuglarskiego popisu. Warto przypomnieć, iż pojęciem „pokazu kuglarskiego” posługiwała się ponad pół wieku temu Stefania Skwarczyńska, łącząc je z wyodrębnionym przez siebie rodzajem rozrywkowo-autotelicznym²⁵. Niezwykle aktualnie zdają się brzmieć ustalenia badaczki w konfrontacji ze strategią, charakteryzującą książkę *Pegaz zdębiał*: zarówno wtedy kiedy mówi o roli podmiotu jako „igrca, kuglarza, prestidigitatora”, jak i wtedy gdy określa cechy samego przedmiotu, który „domaga się takiego ujęcia, by zabawić i zainteresować odbiorcę efektem przewyciężenia karkołomnych założeń myślowych i formalnych, domaga się więc silnej ekspozycji chwytów niezwykłych, wymyślnych, nierzadko wręcz kuglarskich”²⁶. W wypadku Barańczaka kuglowanie teorią, „wyczarowywanie” za jej pomocą nowych form gatunkowych o dziwacznych nazwach (idiomatoły, mankamęty, alfabetony, obleśniki, palindromadery czy bezecenzje) i właściwościach to jednocześnie dowód na typowo strukturalistyczną fascynację językiem, jego systemowym porządkiem (znacząca wydaje się z tej perspektywy metafora „języka-zegarka”; PZ, s. 65), umożliwiającym generowanie genologicznych „światów możliwych”. Metajęzykowa świadomość Barańczaka nieustannie zdradza przecież swój naukowy rodowód – zarówno wtedy gdy znajduje wyraz w specjalistycznym żargonie („Dziecięcy błąd językowy jest pytaniem postawionym systemowi językowemu...”; PZ, s. 82), jak i wtedy gdy opiera się na ekstrawaganckiej przenośni, obrazującej językowy „jarmark cudowności”: „Oto [...] te czternaście pereł, czy raczej – czternaście różnych konfiguracji wciąż tego samego, a coraz to innymi blaskami olśniewającego sznura pereł ojczystego alfabetu...” (PZ, s. 15), „Może uczynienie użytku z CAŁEGO alfabetu na raz jest czymś w rodzaju obudzenia dzinna śpiącego w butelce mowy, wyzwoleniem energii skumulowanej w tej

24 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, dz. cyt., s. 54–55 (podkr. M.T.).

25 S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, dz. cyt., s. 100.

26 Tamże, s. 118–119, 122.

masie krytycznej języka, jaką jest stuprocentowa pełnia jego fonetyki i ortografii...” (PZ, s. 19). Współwystępowanie naukowej teorii i cudowności nie stanowi jednak dysonansu z perspektywy doświadczeń, właściwych obecnemu w tych rozważaniach rodzajowi sztuk widowiskowych. Kuglarstwo – dziedzina kojarzona z magią, iluzją, prestidigitatorskimi sztuczkami – nie wyklucza wszakże udziału naukowej wiedzy w osiągnięciu nadzwyczajnych efektów. Witold Filler, autor opracowania poświęconego dawnej sztuce cyrkowej, cytuje słynnego w czasach oświecenia iluzjonistę Pinettiego, wspomnianego zresztą przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*, który tak przedstawia źródło swoich sukcesów: „Wszystko, co robię, jest skutkiem znajomości scjencji fizycznych, złączonej z pewnym rodzajem zręczności w rękę”²⁷. O „kooperacji cyrku z nauką”²⁸ traktuje zresztą jeden z rozdziałów wspomnianej książki, w którym podaje się liczne przykłady zastosowania praw i wynalazków nauki jako podstawy ekwilibrystycznych i magiczno-iluzjonistycznych popisów. Jeśli więc uznać „prywatną teorię gatunków” Stanisława Barańczaka za rodzaj zabawy, to jest to z pewnością „Zabawa znawcy, a zarazem zręcznego prestidigitatora, igrającego z tekstem i odbiorcą”²⁹. Typowe dla prestidigitatora panowanie nad materią znajduje tu analogię w postaci panowania nad substancją języka, co uznać można za kolejny dowód strukturalistycznych sympatii autora, nieprzyjmującego do wiadomości poststrukturalistycznego sloganu, iż to język nami mówi³⁰.

Osobną kwestią pozostaje natomiast zagadnienie humoru, stanowiącego istotny pierwiastek szeroko traktowanego pisarstwa autora książki *Pegaz zdębiał*. Jak sam twierdził: „w moim pisarstwie – poetyckim, krytycznym, translatorskim, **nawet naukowym** – zawsze był pewien element humoru”³¹. Badanie *spectaculum* teorii niewątpliwie pozostawia tę kwestię nieco na marginesie ze względu na abstrakcyjny przeważnie, intelektualny charakter zawartego w książce Barańczaka humoru, jak również z powodu priorytetów, o których piszą autorzy *Filozofii dowcipu*: iluzjoniści raczej starają się „nas zadziwić, a nie rozbawić”³². Trudno jednak byłoby ów element całkowicie pominąć, zważywszy wyraźnie nacechowaną performatywnie, zatem domagającą się wykonania, postać teoretycznie wykreowanych przez Barańczaka gatunków. *Pegaz zdębiał* to wszakże projekt „poetyki

27 Cyt. za: W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, dz. cyt., s. 68.

28 Tamże, s. 132.

29 Tę opisową formułę jako adekwatną wobec praktyk Barańczaka zapożyczam z rozprawy R. Piętkowej *Homo doctus versus (?) homo ludens*, w: *Żonglowanie słowami. Językowy potencjał i manifestacje tekstowe*, red. M. Kita przy współudziale M. Czempki, Katowice 2006, s. 49.

30 Z pewnością wyczuć można wiele mówiącą ironię w stwierdzeniu, które pojawia się w eseju Barańczaka z 1994 roku: „Żyję przecież, jak się ostatnio dowiedziałem z »Tekstów Drugich«, w epoce postmodernizmu, który to termin oznacza, jak wyjaśnia Leszek Kołakowski, »że wszystko wolno«. (Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”? albo: *Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 344.

31 S. Barańczak, *O niepowadze – z całą powagą. Rozmowa z Bogusławą Latawiec*, w: tegoż, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993, s. 91 (podkr. M.T.).

32 M.M. Hurley, D.C. Dennett, R.B. Adams Jr, *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana, Kraków 2016, s. 466.

stosowanej i związanej z życiem codziennym”, obcy „myśli spekulatywnej” (PZ, s. 172), zatem wywołujący skutki, także humorystyczne, w realnej rzeczywistości. Aspekt ten mieści się przy tym z powodzeniem w formule kuglarskich popisów. Pojemne znaczeniowo i posiadające długą historię pojęcie kuglarstwa może określać również „żart, kpinę, psikus”³³. Taką właśnie funkcję pełnić mają na przykład idiomatoly, które zebrane w formie *Kieszonkowego słowniczka frazeologicznego polsko-angielskiego*, „uwzględniającego najczęstsze idiomy potocznej polszczyzny” (PZ, s. 86), powodować mają zabawne nieporozumienia, których ofiarami stają się usiłujący zgłębić tajniki polszczyzny cudzoziemcy, ufnie traktujący takie hasła jak: „Akt strzelisty: Picture of a naked women with a machine gun” czy „Zabity deskami: Killed as a result of being beaten up with planks” (PZ, s. 86, 90). Warto zauważyć, iż na podobnym pomysle opiera się skecz Monty Pythona *Świńskie rozmówki węgiersko-angielskie*, w którym zaplanowane ze złośliwą premedytacją (przyznaje się do niej także Barańczak, identyfikując się z „Osobnikami Pozbawionymi Skrupułów”, „Diabolicznie Złośliwymi”, a nawet „Wręcz Okrutnymi”; PZ, s. 85) językowe przeinaczenia prowadzą do komicznego spiętrzenia akcji³⁴. Wspomniany aspekt performatywny realizuje się w postaci tak zwanych *practical jokes*, których istotą jest wywoływanie rzeczywistych, przekładających się na konkretne zdarzenia skutków³⁵. Kuglowanie teorią zyskuje więc dodatkowy sens humorystyczny, wpisujący się w bogatą biografię nieco archaicznie już dziś brzmiącego pojęcia³⁶. To „wskrzieszenie słowa”, by odwołać się do bliskiej Barańczakowi tradycji, przywołanie jego magiczno-iluzjonistyczno-ekwilibrystycznej czy wreszcie błazeńskiej przeszłości, pozwala wydobyć niezwykłość przedsięwzięcia, jakim jest bez wątpienia „prywatna teoria gatunków”. Być może stworzony dzięki inwencji autora książki *Pegaz zdębiał „palindromaderysta”* (PZ, s. 27) to nowe, współczesne *emploi* dawnego prestidigitatora lub ekwilibrysty, wspinającego się po tajemniczej „perpendykularnej drabinie”³⁷, same palindromadery zaś czy bezecenzyje³⁸ to rodzaj literackiej lustrzanej sztuczki, w której obecne są dalekie echa dawnego „katoptrycznego teatru”³⁹?

33 *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 11: *kos-kyryje*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1978, s. 538.

34 G. Chapman, J. Cleese, T. Gilliam, E. Idle, T. Jones, M. Palin, *Latający Cyrk Monty Pythona. Tylko słowa*, t. 2, przeł. E. Gałązka-Salamon, Warszawa 2006, s. 17–19.

35 Zob.: J. Bourke, *Englischer Humor*, Göttingen 1965, s. 35–36.

36 Zob.: J. Miodek, *Rzecz o języku. Szkice o współczesnej polszczyźnie*, Wrocław 1983, s. 29: „Dziś kuglowanie wyszło z użycia, a współczesne słowniki zaopatrują tę formę w kwalifikator d a w n a”.

37 Ten tajemniczy cyrkowy rekwizyt odnotowany został w książce W. Fillera, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, dz. cyt., s. 150.

38 Wykreowany przez Barańczaka gatunek bezecenzyji opiera się na przewrotnie rozumianej idei lustrzanej symetrii, która zakłada symultaniczny związek dwóch recenzji pisanych z biegunowo odmiennych pozycji ideologicznych (PZ, s. 194–207).

39 Zob.: T. Gunning, *Jesteśmy tutaj...*, dz. cyt., s. 11.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, wyd. 1, Libella, Paris 1983.
- Barańczak Stanisław, *Fioletowa krowa. 333 najstawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona. Antologia*, Wydawnictwo A5, Kraków 2007.
- Barańczak Stanisław, *Jazda, rdzo, zdradzaj!*, „Przekrój” 2001, nr 1.
- Barańczak Stanisław, *O niepowadze – z całą powagą. Rozmowa z Bogusławą Latawiec, w: tegoż, Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Wydawnictwo M, Kraków 1993.
- Barańczak Stanisław, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, wyd. 1, Wydawnictwo Puls, Londyn 1995; wyd. 2, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Barańczak Stanisław, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Barańczak Stanisław, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 1, Polonia Book Fund, London 1984.
- Bourke John, *Englischer Humor*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1965.
- Budzik Justyna Hanna, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Chapman Graham, Cleese John, Gilliam Terry, Idle Eric, Jones Terry, Palin Michael, *Latający Cyrk Monty Pythona. Tylko słowa*, t. 2, przeł. Elżbieta Gałązka-Salamon, Wydawnictwo RM, Warszawa 2006.
- Filler Witold, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Gajda Stanisław, *Współczesna polszczyzna naukowa. Język czy żargon?*, Instytut Śląski, Opole 1990.
- Gunning Tom, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, przeł. Arkadiusz Rogoziński, Michał Pabiś-Orzeszyna, Łukasz Biskupski, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 6–17.
- Hurley Matthew M., Dennett Daniel C., Adams Reginald B., Jr, *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. Rafał Śmietana, Copernicus Center Press, Kraków 2016.
- Kawka Maciej, *Pragmatyka tekstu teatralnego – didaskalia*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. Bożena Witosz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Krajewska Anna, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000.
- Makowski Adam, rec. Stanisław Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 1, s. 243–247.
- Miodek Jan, *Rzecz o języku. Szkice o współczesnej polszczyźnie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Jak role osobowe grają w teatrze mowy?*, „Teksty” 1977, nr 5–6, s. 42–77.

- Piętkowa Romualda, *Homo doctus versus (?) homo ludens*, w: *Żonglowanie słowami. Językowy potencjał i manifestacje tekstowe*, red. Małgorzata Kita przy współudziale Marii Czempki, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych – Agencja Artystyczna PARA, Katowice 2006.
- Raszewski Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.
- Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1965.
- Sławiński Janusz, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2002.
- Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 11: *kos-kyryje*, red. Maria Renata Mayenowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
- Szczęśna Joanna, *Mielona Gęś albo W Orkanach absurdu*, „Gazeta Wyborcza”, 31.01–1.02.2004.
- Tomasik Wojciech, *O ludyczności tekstu literaturoznawczego*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 33–48.
- Tuwim Julian, *Pegaz dęba. Panopticum poetyckie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2008.
- Znajco Gwidon [Jan Gondowicz], *O hamburge-fonszl!*, „Ex libris” 1996, nr 89.

Streszczenie

Wirtuozerskie umiejętności Stanisława Barańczaka, o których wielokrotnie pisano, komentując jego twórczość literacką i translatorską, znajdują potwierdzenie również w sposobie posługiwania się przez niego dyskursem (*quasi*)naukowym, konstruowanym na potrzeby intelektualnej zabawy. Osobliwym tego przykładem jest „prywatna teoria gatunków” wyłożona w książce *Pegaz zdębiał* (I wyd. w 1995 r.), w odniesieniu do której formuła kuglarskiego seansu, oznaczająca pewną odmianę sztuki zręcznościowo-magicznej, stanowić może istotne narzędzie interpretacji. Stosowane przez Barańczaka efektywne techniki oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy („żonglowanie” teoretycznymi pomysłami, triki służące budowaniu naukowej iluzji, użycie zaskakujących form obrazowania w charakterze budzących podziw rekwizytów, symulowanie obfitującego w dziwności spektaklu) tworzą atmosferę niezwykłości, typową dla prestidigitatorsko-iluzjonistycznych praktyk.

Juggling with Theory. The Case of Stanisław Barańczak

Abstract

This article deals with Stanisław Barańczak's playful approach to the theory of literature, presented in his book *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (first edition: London, 1995). The author, inspired by the tradition of literary nonsense and so-called academic humour, creates 'a private theory of literary genres' that combines two different linguistic modes: 1. an abstract scientific jargon of structuralism, along with its professional terminology, and 2. a metaphorically-oriented style, relying on visual effects, as well as evoking humour by the contrast with academic discourse. In Barańczak's treatment, theory becomes a juggler's prop, which he applies to showcase his sophistication and ingenuity. Like a prestidigitator, the author performs tricks in order to grant his readers an illusion of a scientifically deep fictive theory, with such methods as his multiplication of generic phenomena, presented through excessively detailed classification, enormously long footnotes, the description of generic rules resembling

a culinary show, and extravagant, bizarre literary terms. He thus reveals the comical potential of theoretical discourse, turning the theoretical into the theatrical.

Słowa kluczowe: dyskurs teoretyczny, gatunki literackie, gatunki ludyczne, humor akademicki, nonsens literacki

Keywords: academic humour, literary genres, literary nonsense, ludic genres, theoretical discourse

Maria Tarnogórska, doktor habilitowany, kierownik Zakładu Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka dwóch monografii: *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku* (1997) i *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej* (2012). Główny przedmiot jej aktualnych zainteresowań badawczych stanowią formy ludyczne, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki literackiego nonsensu.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)

ISSN 2353-4583

DOI 10.24917/23534583.7.11

Anna Sobiecka

ORCID 0000-0001-5155-0393

Akademia Pomorska w Słupsku

Teatralizacja świata jako wyznacznik odmiany gatunkowej powieści (*Zwariowane miasto, Wteatrwestąpienie, Biała noc miłości*)

Świat jest teatrem, aktorami ludzie,

Którzy kolejno wchodzą i znikają.

William Szekspir

Być istotą dramatyczną znaczy:

przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami.

Józef Tischner

Zacznę od przypomnienia trzech powieści, to jest *Zwariowanego miasta* Jana Wiktora, *Wteatrwestąpienia* Jerzego Ronarda Bujańskiego oraz *Białej nocy miłości* Herlinga-Grudzińskiego, które posłużą do egzemplifikacji tezy artykułu związanej z procesem teatralizacji świata przedstawionego jako odmiany gatunkowej powieści teatralnej. Wydaje się bowiem, że proces teatralizacji fikcjonalnej rzeczywistości staje się nie tylko dominantą kompozycyjną wybranych tekstów, związaną z postrzeganiem tej rzeczywistości jako procesu nieustannej gry, w której bohater bądź bohaterowie odgrywają określone role, ale także cechą immanentnie wpisaną w strukturę epickiego świata. Punktem odniesienia dla rozważań analitycznych będzie koncepcja „teatralizacji życia” Mikołaja Jewreinowa, wyrastająca z antynaturalistycznej teorii teatru przełomu XIX i XX wieku¹. Samo zaś zjawisko teatralizacji powieściowego świata przedstawionego posłuży kolejnym dookreśleniom inwariantu gatunkowego powieści teatralnej, rozumianej jako odmiana powieści środowiskowej lub artystowskiej, która pojawia się na gruncie literatury polskiej w drugiej połowie XIX wieku, dążąc do stematyzowania świata teatru, rozumianego nie tylko jako przestrzeń konkretnych utworów, ale również pretekst do mówienia o kondycji teatru².

1 Obecność Jewreinowa w polskim teatrze oraz jego myśli teatralnej została już wcześniej podsumowana. Zob.: F. Sielicki, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 194: „Slavica Wratislaviensis IV” 1974, s. 63–76; W. i R. Śliwowski, *Mikołaj Jewreinow związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 3–4, s. 393–412; P. Mitzner, *Hasło: Jewreinow. Patrz również: zbawienie ludzkości*, „Dialog” 2008, z. 7/8, s. 118–121; oraz R. Węgrzyniak, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog” 2008, z. 7/8, s. 214–223.

2 Powieść teatralną XIX i XX wieku oraz jej wyznaczniki gatunkowe poddaje charakterystyce we wcześniejszych artykułach: A. Sobiecka, *Powieść teatralna a postawa autobiogra-*

W 1912 roku Jewreinow opublikował zbiór artykułów zatytułowany *Teatr jako taki (Teatr kak takowoj)*, w którym zamieścił rozważania o *Teatralizacji życia*³. Autor *Tego, co najważniejsze (Dla jednych komedii, a dla innych dramatu w czterech aktach)* oraz *Wprowadzenia do monodramatu* dokonał analizy ludzkich instynktów, uznając, że pierwotnym instynktem człowieka jest instynkt teatralny:

Człowiekowi właściwy jest instynkt, o którym, mimo jego niewyczerpanej żywotności, ani historia, ani psychologia, ani estetyka nie wspominały dotąd ani słowem. Mam na myśli instynkt przeobrażania, instynkt przeciwstawienia obrazom odbieranym z zewnątrz – obrazów dowolnie tworzonych przez człowieka, instynkt transformacji widzialnych obrazów Przyrody, dość jasno odkrywających swoją istotę w pojęciu „teatralności”⁴.

Konsekwencją tak sformułowanego założenia o „teatralizacji” stało się zdefiniowanie ludzkiego życia jako świata teatru, który ze swej natury wymaga sztuczności. W teatrze życia wszyscy jesteśmy aktorami, spętani grą konwencji, pozorów i wyobrażeń o sobie, gdyż jak dopowiada Jewreinow: „Nie być samym sobą! – to pierwsza dewiza teatralności...”⁵. Zdaniem rosyjskiego reżysera i dramaturga jednym z przejawów procesu teatralizacji pozostaje technika „marzenia sennego”, w której następuje przetworzenie ukrytych w człowieku myśli w jawną treść snu:

To samo w istocie skłonni jesteśmy nieustannie robić także na jawie, dlatego że wiecznie niezadowolony z teraźniejszości zamieniamy nasze pragnienie przyszłej jej zmiany w pewnego rodzaju fakt teraźniejszy, efemeryczny, ale „przekonujący”, jak powstanie snu. Ta zamiana jest właśnie teatralizacją – prawidłową reakcją krytykującego ducha na „świat sam przez się”, który jest dla niego nie do przyjęcia!⁶

Przyjęcie teatralnej koncepcji świata i życia, postrzeganego w kategoriach nieustannej metamorfozy, związane jest z innym toposem literackim – iż świat jest teatrem, a ludzie aktorami⁷. Przy czym dla Jewreinowa maska gry nie oznacza rodzaju usztywnienia, a jedynie naturalny instynkt „przeobrażania”, stanowiący podstawę życia⁸. Odwołanie się w tym miejscu do koncepcji rosyjskiego dramaturga wynika po części z jej oczywistych konotacji z antycznym toposem *theatrum mundi*, ale także z faktu możliwych wpływów idei „przekształcania życia za pomocą teatru” na polski teatr, zwłaszcza w dziesięcioleciu 1922–1932, o którym pisał między innymi

ficzna, w: *Autobiografizm i okolice*, red. T. Sucharski, B. Żynis, Słupsk 2011, s. 101–114; oraz też, *Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku*, w: *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. J. Knap, M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2017, s. 325–346.

3 Zob.: M. Jewreinow, *Teatralizacja życia. Ex Cathedra*, przeł. N. Woroszyńska, „Dialog” 2008, nr 7/8, s. 187–213.

4 Tamże, s. 188.

5 Tamże, s. 193.

6 Tamże, s. 204.

7 O toposie *theatrum mundi* pisał interesująco (głównie w odniesieniu do twórczości C.K. Norwida) S. Świontek. Zob.: S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 41–88.

8 Zob.: M. Jewreinow, *W stronę filozofii teatru*, przeł. J. Holewińska, „Konteksty” 2006, nr 2, s. 172.

Rafał Węgrzyniak⁹. Popularność idei teatralizacji wiązała się z popularnością samego autora, którego sztuki wystawiano w Krakowie, Warszawie i Poznaniu, a także na scenach prowincjonalnych w Łodzi, Lwowie, Lublinie, Toruniu, Wilnie, Grodnie, Białymstoku, w Katowicach i Łucku¹⁰. Obok inscenizacji ważne okazało się także zainteresowanie polskich teatrologów rozważaniami teoretycznymi autora *Teatru jako takiego*. W 1923 roku w „Scenie Polskiej” wydrukowano fragmenty *Teatru dla siebie*, opatrzone tytułem *Teatr w przyszłości*¹¹, rok później, nakładem „Życia Teatru”, opublikowano osiemdziesięciostronicowe studium Eugeniusza Świerczewskiego¹². Zanim Jewreinow wyemigrował do Francji, od lutego do kwietnia 1925 roku gościł w Warszawie, gdzie zorganizowano występy jego teatru miniatur i parodii Krzywe Zwierciadło. W tym samym czasie na łamach „Życia Teatru” przedrukowano studium *Naturalność na scenie*¹³, a także zorganizowano dwa publiczne odczyty: *O teatralizacji życia* oraz *Kino jako teatr przyszłości*, które były szeroko komentowane w prasie¹⁴.

Teoria „teatralizacji życia” przenikała więc nie tylko do polskiego życia teatralnego, ale także znalazła odzwierciedlenie w wybranych powieściach XX wieku, przynależących do inwariantu gatunkowego powieści teatralnej. Każdy z przytoczonych przykładów na swój sposób dokonuje reinterpretacji koncepcji Jewreinowa, ujawniając jej znaczenie dla teorii teatru oraz teorii powieści¹⁵. Przykład pierwszy dotyczy *Zwariowanego miasta* (Poznań 1931) Jana Wiktora, w którym autor kreuje literacki wizerunek młodego poety żyjącego w awangardowym Krakowie na początku XX wieku, w osobie którego badacze literatury dwudziestolecia międzywojennego oraz krytyka literacka dopatrywali się podobieństwa do postaci Jalu Kurka¹⁶. Konstrukcja utworu wykorzystuje metatekstową ramę kompozycyjną

9 R. Węgrzyniak, *Jewreinow w polskim teatrze*, dz. cyt., s. 215.

10 M.in.: *To, co najważniejsze* na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w 1922 roku w reż. T. Trzczińskiego oraz w Teatrze Polskim w Warszawie w 1923 roku w reż. K. Borowskiego, ze scenografią K. Frycza; *Okręt sprawiedliwych* w Teatrze Polskim w Warszawie w 1925 roku ponownie w reż. Borowskiego oraz ze scenografią Frycza. Dzięki staraniom Stanisławy Wysockiej, która poznała Jewreinowa w czasie pobytu w Kijowie, w 1930 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu odbyła się polska prapremiera *Teatru wieczystej wojny*, zaś w 1932 roku na scenie Teatru Nowego w Warszawie Ludwik Solski wyreżyserował *Miłość pod mikroskopem* z dekoracjami Frycza. Wszystkie polskie inscenizacje sztuk Jewreinowa odnotowują publikacje F. Sielickiego oraz W. i R. Śliwowskich.

11 M. Jewreinow, *Teatr w przyszłości*, „Scena Polska” 1923, nr 7–12.

12 E. Świerczewski, *Teatr rosyjski. N. Jewreinow*, Warszawa 1924, [przedruk za: „Życie Teatru” 1924, nr 1–6.

13 M. Jewreinow, *Naturalność na scenie*, „Życie Teatru” 1925, nr 2.

14 Późniejszą recepcję rozważań teoretycznych Jewreinowa odnotowuje R. Węgrzyniak.

15 Na marginesie rozważań pozostaje także dwudziestowieczna koncepcja socjologa Ervinga Goffmana (1959), który w ludzki porządek interakcyjny wpisuje model dramatyczny. Por.: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, Warszawa 1977.

16 Por.: S. Kryński, *Zwariowane czy najsmutniejsze miasto. O Andrzejku Paniku Kurka i Zwariowanym mieście Wiktora*, w: tegoż, *Artysta – świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Rzeszów 2003, s. 167. Kryński analizuje *Zwariowane miasto* w kontekście powieści Jalu Kurka, nazywając je pamfletem na program artystyczny Awangardy Krakowskiej oraz powieścią diagnozującą kryzys dwudziestowiecznej kultury. Moje rozważania

odwołującą się do konwencji „teatru w teatrze”, opierającą się na analogii powieściowego świata przedstawionego do akcji dramatu Luigiiego Pirandella *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*. W powieści Wiktora postaci sceniczne dramatu stają się duchami niegdyś granych, lecz odtrąconych ról. Domagają się więc teatralnego urzeczywistnienia (teatralizacja) i dlatego poszukują nie autora, lecz aktora, który mógłby ożywić je swoją grą¹⁷. U Pirandella to postaci sceniczne (nie aktorzy) buntują się przeciwko zabiegom teatralnym deformującym prawdę życia. Wyrazem tego pozostaje fakt, że *Sześć Postaci*, obserwując aktorów-wykonawców swoich ról, nie zgadza się z ich interpretacją rzeczywistości, aktorzy zaś nie są w stanie wczuć się w położenie osób (ról), które mają odtwarzać na scenie. Wymowa dramatu wiąże się z niemożnością wyrażenia prawdy życiowej, jak i skutecznej komunikacji, która zachodzi w procesie budowania roli przez aktora. Oba procesy wykraczają poza ramy teatru i stanowią punkt wyjścia do postrzegania sceny i teatru jako obrazu życia, natomiast człowieka jako aktora kreującego określone role. Polemika Pirandella z naturalistyczną koncepcją teatru i jego podstawowym założeniem o możliwości ukazania czy też odtworzenia rzeczywistości w teatrze odsłania – z jednej strony – umowność świata teatru, z drugiej – ukazuje mechanizmy związane z procesem tworzenia fikcji na scenie. W powieści Wiktora to nie postaci sceniczne, ale sam aktor podlega presji teatralizacji i to on próbuje przeciwstawić się kłamstwu świata teatru. Doświadczony aktor i reżyser Stępniewski, któremu bliskie są poglądy Juliusza Osterwy, jak i technika aktorska wykorzystywana przez zespół Reduty¹⁸, z biegiem czasu, a właściwie wraz z kolejnymi kreacjami postrzega rolę teatralną jako „grę” przeciw samemu sobie. Zwłaszcza od momentu gdy decyduje się na przyjęcie głównej roli w sztuce inspirowanej własną biografią, która zaczyna żyć własnym życiem w „zwariowanym mieście”. Przenosząc teatr na ulice miasta, Stępniewski uważa, że od „kłamstwa sztuki” nie można się uwolnić nawet wtedy, gdy „gra” się samego siebie, „kłamstwo gry” bowiem kompromituje teatr jako sztukę iluzji rzeczywistości. Proces deziluzji potęgują powielane w nieskończoność chwytły teatralne oraz znudzenie odtwarzaną po wielokroć rolą, co powoduje zacieranie granicy między życiem a sztuką, jak w wypadku scenariusza filmu sensacyjnego autorstwa Stępniewskiego, który zaczyna samoczynnie realizować się w prawdziwym życiu na ulicach „zwariowanego” Krakowa. Rzeczywistość otaczająca aktora staje się widowiskiem scenicznym, gdyż w jego świadomości następuje proces zacierania granicy między imitującą życie grą na scenie a życiem postrzeganym w kontekście odgrywanych ról, co narrator powieści relacjonuje w następujący sposób:

To dusze ról granych na scenie, a wypędzone z teatru weszły w ciała ludzi i takie zamieszanie robią w tłumach. Pomieszała się złuda z rzeczywistością. Widzę i poznaję strzępy obrazów, charaktery, zawikłania, osoby ze sztuki. Niezwykła rewolucja. Miasto opano-

związane ze *Zwariowanym miastem* obejmą jedynie motyw *theatrum mundi* obecny w powieści Wiktora w odniesieniu do postawy aktora Stępniewskiego.

17 Podobnie kontekst „pirandellizmu” w odniesieniu do *Zwariowanego miasta* rozważa S. Kryński. Por.: S. Kryński, *Zwariowane czy najsmutniejsze miasto*, dz. cyt., s. 171–172.

18 Na zbieżności biografii postaci aktora Stępniewskiego i Juliusza Osterwy zwraca uwagę A. Niewolak-Krzywda. Por.: A. Niewolak-Krzywda, *Twórczość literacka Jana Wiktora*, Rzeszów 1991, s. 117–119.

wały mary, widziadła, wizje sceniczne. Najazd ról na miasto. Miasto zamienione w teatr, gra upiorny dramat. Symbole tęsknot, pragnień, porywów, grzechów, balów, stworzone wśród dekoracji i kinkietów, oderwane w czasie spektaklu od duszy żyjącej na scenie, zza kulis swej przymusowej pustki poszły szukać rzeczywistości¹⁹.

Proces zacierania granicy między ułudą a rzeczywistością stanowi zamach na teatralność w rozumieniu Jewreinowa, *Zwariowane miasto* zaś stanowi przykład negujący, a przynajmniej zasadniczo podważający koncepcję teatralizacji życia. Prawdę o sobie samym – o człowieku jako konkretnej osobie oraz człowieku-aktorze kreującym określoną rolę – można osiągnąć jedynie poprzez powrót do najgłębiej pojmowanej prawdy. Dlatego aktor zrzuca „maskę” teatralną i ucieka przed widmami zagranych ról, znajdując miłość i pocieszenie w ramionach nieznanym „adeptki” – „Dziewczyny z poddasza”. Ucieczka od świata teatru pojmowanego jako świat iluzji prowadzi do odnalezienia radości zwyczajnego życia, jakże dalekiego od dylematów życia artystów – ludzi „spragnionych uśmiechu, wędrowców bezdomnych, szukających okruchów słońca i uścisku brata”²⁰. Paraboliczne znaczenie powieści Wiktora odsyła nas zatem do porównania *Zwariowanego miasta* z uniwersalną metaforą *theatrum mundi*, w którym grają nie aktorzy, ale ludzie-marionetki porównani przez autora do „pajacy pociąganych za sznurki” przez niewidzialnego reżysera²¹. Stępniewski ową „marionetkowość” ludzkiego życia zaledwie przeczuwa, choć swoją ucieczką od granych ról przed nią się broni:

My wszyscy gramy tylko role w wielkim dramacie, w którym więcej śmiechu niż smutku. Ziemia – olbrzymią sceną. Ludzie aktorami w pysznych maskach prawdy, w kostiumach skłamanych uczuć. Niebo widownią. W loży jeden słuchacz: Bóg. Musi śmiać się serdecznie z pysznej komedii życia, z groteskowej komedii omyłek, którą stworzył sam, czy przypadek. Po skończeniu wysyła swego reżysera – śmierć²².

Przykład drugi dotyczy *Wteatrństąpienia (rzeczy o aktorze – romansu nietypowego)* (Kraków 1981) Jerzego Ronarda Bujańskiego. Powieść otwiera rodzaj metakrytycznego prologu zatytułowanego *Wprowadzenie czyli wejście za kulisy (tylko dla wtajemniczonych)*. Bezpośredni zwrot do czytelnika, zapraszający do wspólnego udziału w „podglądaniu” wyimaginowanego świata teatru, zza kulis, przy okazji jubileuszu aktorskiego, wprowadza odbiorcę w świat teatru postrzegany z perspektywy aktora kreującego po raz tysięczny rolę Molierowskiego Tartuffe’a:

Jeśli masz ochotę, proszę Cię, wejdź wraz ze mną za kulisy tego ciut-ciut wyimaginowanego teatru. To wejście tylko dla pracowników, ale nic nie szkodzi. Jeśli masz tylko ochotę, wstąp ze mną odważnie w krąg jakże odmiennej, a nawet zaskakującej często scenerii. Wypada więc może coś niecoś przygotować Cię. Nawet na najgorsze. To wstęp, coś jak prolog? No chyba tak. Dewiza na sygnet – jak to określił ongiś Królewicz Duński. Bohaterem tej powieści będzie aktor. Aktor jubilat. No właśnie. Bo tak to jest: rzecz cała –

19 J. Wiktor, *Zwariowane miasto*, Poznań 1931, s. 55.

20 Tamże, s. 373.

21 Por. tamże, s. 214.

22 Tamże, s. 311.

jedno aktorskie życie wpisane bez reszty w zakłęty krąg wielu ról, wtopione w zachłanną magię teatru²³.

Zaraz potem narrator przywołuje metaforę życia, które jawi się snem i teatrem zarazem. Jubileuszowy wieczór „długoletnich przeobrażeń” ma się stać momentem „ostatniego obrachunku”, gdy aktor „zdiera bezlitośnie łuski z twarzy, płat po płacie”, i staje nagi przed lustrem w garderobie teatralnej, nagi wobec siebie, jak i wobec roli, którą wielokrotnie odtwarza²⁴. Snutej opowieści narrator wyznacza konkretne ramy czasowe – od godziny osiemnastej, gdy następuje wejście za kulisy, do godziny dwudziestej trzeciej pięćdziesiąt pięć, gdy „będzie już po wszystkim”. Równie konkretnie dookreśla bohatera „rzeczy o aktorze – romansu nietypowego” – jest nim aktor przyjaciel, „po prostu aktor i tyle”²⁵. Jubileuszowe przedstawienie stanowi zarazem ramę kompozycyjną powieści, w której (poza prologiem i autotematycznymi dygresjami) dominuje obiektywizująca narracja trzecioosobowa podporządkowana opisowi wewnętrznych przeżyć aktora w dniu tysięcznej kreacji Świętoszka. Wspominając premierowe przedstawienie sztuki Moliera sprzed dwudziestu lat, dziś czterdziestopięcioletni aktor siedzi przed lustrem i wykonując charakteryzację twarzy, wchodzi stopniowo w rolę. Mimowolnie przeobraża się w Tartuffe’a, a jednocześnie poszukuje w sobie tej młodzieńczej twarzy sprzed dwóch dekad. Kończąc makijaż, dostrzega ponownie tego samego młodzieńca, którego nie byłoby „tu i teraz”, gdyby nie sztuczki teatralne związane z makijażem i kostiumem. W nich kryje się po części magia teatru, opierająca się – z jednej strony – na sztuce budowania iluzji teatralnej za pomocą odpowiedniej charakteryzacji i makijażu, przy użyciu dekoracji, kostiumu i oświetlenia, wreszcie aktora skrywającego się za rolą, z drugiej – na sztuce deziluzji świata teatru, której w powieści, co ciekawe, dokonuje sam narrator. Proces deziluzji dokonywany przez powieściowego narratora, odwołującego się do ulotności i sztuki teatru, i sztuki aktorskiej wpisanej w różne sposoby kreowania roli teatralnej, to nic innego jak potwierdzenie koncepcji Jewreinowa. Jej wyrazicielem w powieści staje się aktor jubilat, niemal Tartuffe, choć tak od niego różny w prawdziwym życiu. Kolejny poziom „gry” z odbiorcą narrator sugeruje słowami przytoczonej rozmowy z aktorem:

– I wydaje mi się, że jedyną bezwzględną prawdą, niepodważalną prawdą – zawsze i wszędzie – jest tylko teatr. A wszystko inne jest fałszem i błagą. Tak, tak. Człowiek przysposobiony jest właściwie tylko do gry. Takiej czy innej. Od urodzenia do śmierci to jeden spektakl rozpadający się na różne sceny komiczne czy tragiczne lub tragikomiczne. Spektakl gorszy lub lepszy²⁶.

Porządek narracji we *Wteatrwestąpieniu* zaburzają liczne inwersje czasowe podporządkowane nadrzędnemu celowi – pokazaniu złożoności życia aktora, człowieka z własną historią, jakże inną od historii granych przez niego ról. W czasie

23 J.R. Bujański, *Wteatrwestąpieniu (rzecz o aktorze – romans nietypowy)*, Kraków 1981, s. 6.

24 Por. tamże, s. 7.

25 Tamże, s. 9.

26 Tamże, s. 11.

jubileuszowego wieczoru aktor przywołuje atmosferę rodzinnego Krakowa, wspomina wileński epizod swojej kariery, trudne czasy okupacji, powojenną miłość i romans z młodszą aktorką z zespołu, odtwórczynią roli Elmiry w *Świętoszku*, a także jej tragiczną, samobójczą śmierć. Wspomina wreszcie nieliczne momenty z życia prywatnego, miłość i przywiązanie do córki Marii, dziś cenionej pianistki. Kilkakrotnie napomina o chorobie serca, która niekiedy nie pozwala mu na „bycie” prawdziwym aktorem. Na uwagę zasługują też liczne dygresje autotematyczne podporządkowane metateatralnej funkcji powieści, którą można odczytywać jako powieść – uniwersalną metaforę o sztuce teatru, „rzecz o aktorze” właśnie. Odtwórca roli *Świętoszka* odwołuje się do koncepcji Jewreinowa, według którego aktor to człowiek pozostający zawsze w pogotowiu do grania roli w życiu lub na scenie, zmuszony do nieustannego kontrolowania siebie i swoich poczynań, człowiek, w odniesieniu do którego trudno ustalić granicę między prawdą życia a prawdą tworzonej przez niego fikcji scenicznej. W powieści powraca także topos wywiedziony po części z koncepcji Jewreinowa – topos *theatrum mundi*, opisujący ludzi jako aktorów, mających odgrywać role życiowe na scenie teatru świata. Jubilat tylko pozornie uczestniczy w wydarzeniach jubileuszowego przedstawienia. Tak naprawdę snuje przemyślenia na temat sztuki i życia, które staje się dla niego spektaklem, ale także rolą do odegrania. W prawdziwym życiu człowiek-aktor zawsze pozostaje sam i tak jak główny bohater *Wteatrwestąpienia* samotnie umiera na scenie, w momencie przypinania orderu, z twarzą „ubraną” w maskę *Tartuffe’a*:

I teraz na wielkiej, zupełnie już pustej scenie został tylko on. „Sam już na wielkiej pustej scenie”. Nie, to nie z tej sztuki. Na nic się zdadzą tutaj te słowa poety. Ta rzecz nie w rzeczywistych rozgrywa się wymiarach. Wszelka skończona gra, której pozostał tylko jeden na tej scenie świadek. Milczący. [...] I aktor jest człowiekiem, i taką czasem gra rolę, w której się umiera. I tak to najcudowniejszy spektakl śmiercią się zamyka. Lecz sztuka, w której grał, nie zawsze musi zejść z afisza. Ale są role, które wraz z aktorem umierają. Jeśli jest wteatrwestąpienie, musi być i z tego teatru zejście. W tym przypadku: śmiertelne. *Exitus letalis*. I to już wszystko. A reszta? Reszta, jak to powiedział on, jest tylko milczeniem. Dobranoc, mój błaznie²⁷.

Postrzegana w ten sposób biografia człowieka-aktora modelowana jest według koncepcji teatralizacji życia (i – dopowiedzielibyśmy, że także śmierci) Jewreinowa. Aktor to – z jednej strony – człowiek, którego dramatem staje się fakt, że prawdę życiową osiąga poprzez nieustanne zmaganie się z fikcją i z utrwalonymi konwencjami teatralnymi, z drugiej strony – aktor to artysta obdarzony powołaniem, ale i przekonaniem o wartości samej sztuki teatru, sztuki iluzji. Więc gdy na zakończenie jubileuszowego przedstawienia opada teatralna kurtyna, umiera i aktor „ubrany” w maskę *Tartuffe’a*, i człowiek chorujący na serce, dla którego życie było spektaklem kończącym się śmiercią.

Przykład trzeci dotyczy „opowieści teatralnej” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zatytułowanej *Biała noc miłości* (Warszawa 1999)²⁸. Opowiadanie czy raczej

²⁷ Tamże, s. 319–320.

²⁸ G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*, Warszawa 1999.

„mikropowieść”, bo takiego sformułowania używa autor wobec swojego tekstu²⁹, odnosi się pośrednio do problematyki teatralnej. Tematem przewodnim bowiem *Białej nocy miłości* wydaje się raczej starość i choroba, a także proces umierania i odchodzenia, które wpisują się w przemijające życie głównego bohatera powieści. Jednakże świat teatru stanowi jej istotny kontekst, gdyż akcja utworu rozgrywa się jakby „poza teatrem, choć blisko niego”, jak określa ten rodzaj bliskości Lech Sokół³⁰. Dominantą kompozycyjną powieściowego świata przedstawionego staje się proces teatralizacji życia oraz powracająca wielokrotnie metafora *theatrum mundi*. Czas zdarzeń powieści Herlinga-Grudzińskiego przypada na koniec roku 1998 oraz początek 1999, miejscem akcji zaś jest Londyn – miejsce zamieszkania i pracy głównego bohatera, oraz Wenecja – miejsce wymarzonego odpoczynku, a zarazem przystanek w drodze do Padwy, miejsca lekarskich konsultacji i zabiegu okulistycznego. Porządek narracji wyznaczają wspomnienia osiemdziesięcioletniego sir Łukasza Klebana, emerytowanego wybitnego reżysera teatralnego, specjalizującego się w inscenizowaniu sztuk klasyki rosyjskiej. Czasy jego zawodowej świetności wydają się przemijać. Mężczyzna traci wzrok i nie jest w stanie kontynuować współpracy z Teatrem „Mewa” (“The Sea-Gull” Theatre) na londyńskim Strandzie. Kleban spędził dzieciństwo i młodość w Polsce, wychował się na prowincji, w Rybicach nieopodal Siedlec, studia reżyserskie ukończył w Instytucie Sztuki Teatralnej u samego mistrza Leopolda Gillera (rysy Leona Schillera). Najbliższą mu osobą jest jego przyrodnia siostra (z matki Żydówki), kochanka i żona zarazem, siedemdziesięciosześcioletnia Urszula, również aktorka, pracująca w londyńskim teatrze w dziale administracji. Bohatera opowieści poznajemy w niezwykle trudnym dla niego momencie. Lekarska diagnoza poważnie ogranicza samodzielne funkcjonowanie reżysera w domu na przedmieściach Wimbledonu. Łukasz traci wzrok nieodwracalnie i procesu tego nie powstrzyma leczenie farmakologiczne. Musi podjąć decyzję o zabiegu okulistycznym w prywatnej klinice w Padwie, choć nie ma pewności, że operacja się powiedzie. W oczekiwaniu na termin zabiegu oraz zgodnie z zaleceniami lekarskimi reżyser powinien leżeć w domu, w ciemnych okularach, unikać światła słonecznego, przyjmować zalecane leki. Nie wolno mu pisać i czytać, wolno natomiast – co podkreśla kilkakrotnie sir Luke – „wspominać przeszłość” i „całe życie”. Gdy bohater zdaje sobie sprawę z własnych ograniczeń i pojmuje, że „dopała go zgrzybiała starość”³¹ i lęk przed śmiercią w samotności, zaczyna wspominać minione lata. Wspomnienia zamierza przemienić w nietypową, bo „niemą autobiografię”:

[...] nie, nie musi być napisana, wystarczy, jeśli będzie – rozdział po rozdziale – w milczeniu odtworzona i opowiedziana, i to w trzeciej osobie. Ale wtedy opowie samemu sobie także to wszystko, czego nigdy nie powierzyłby pióru i nie wyznał papierowi. Oraz zielonym oczom czytelniczki, śpiącej teraz u jego boku. „Będę narratorem niemym” – uśmiechnął się do swojej decyzji³².

29 Zob.: *Nie wieszajcie strzelby na ścianie*, „Dialog” 2000, nr 6, s. 148 [zapis rozmowy W. Boleckiego z G. Herlingiem-Grudzińskim].

30 Zob.: L. Sokół, *Herlinga-Grudzińskiego opowieść teatralna. Uwagi stojącego z boku*, „Dialog” 2000, nr 6, s. 160.

31 G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości*, dz. cyt., s. 10.

32 Tamże, s. 11.

Postanowienie o spisaniu autobiografii staje się początkiem „niemej opowieści” o życiu Łukasza Klebana, w którym ważne miejsce zajmuje świat teatru. Fascynacja teatrem zaczyna się tuż po piętnastych urodzinach bohatera, który w prezencie od ojca otrzymuje tygodniowy pobyt u ciotki w Warszawie. W tym czasie chłopak, czytający już wcześniej sztuki dramatyczne Czechowa, które przed ucieczką z domu zostawiła jego matka (Rosjanka i „nałogowa” aktorka, dla której życie bez gry w teatrze było „wprost nie do wyobrażenia”³³), wybiera się do teatru goszczącego moskiewski zespół. Obejrzenie *Wiśniowego sadu* oraz *Trzech siostr* Czechowa zmienia Łukasza na całe życie. Już jako doświadczony i uznany reżyser będzie wielokrotnie powracał do *Mewy* oraz do innych sztuk teatralnych Bułhakowa, Czechowa, Szekspira, Schillera i Pirandella. Jego życiu zawodowemu towarzyszyć będą również *Białe noce* Fiodora Dostojewskiego, których parafrazę przygotowywał jako dyplom reżyserski na ukończenie studiów w 1939 roku w Warszawie. Kolejne etapy życia Klebana podporządkowane są wydarzeniom teatralnym – okres wojny spędzony w Grodnie w zespole Gillera, gościnne występy z *Trzema siostrami* w Leningradzie, komplety teatralne w Sewerynowie pod Warszawą i praca nad Szekspirem, powstanie warszawskie, krótki pobyt w teatrze I Dywizji i wreszcie wyjazd do Londynu, początek studiów w Akademii Dramatycznej oraz kolejne prace reżyserskie i specjalizacja w zakresie inscenizacji repertuaru rosyjskiego, zwłaszcza sztuk Czechowa, w “The Sea-Gull” Theatre.

Wprowadzenie do powieści Herlinga-Grudzińskiego toposu *theartum mundi* nadaje jej nietypową konstrukcję. Porządek narracji części pierwszej zatytułowanej *Rodzeństwo*, której patronuje motto z *Mewy*: „Żywi ludzie! Życie trzeba pokazywać nie takie, jakie jest i być powinno, ale takie, jak się je widzi w marzeniu”³⁴, kształtowany jest z perspektywy postaci Łukasza, którego „niemą autobiografię” poznajemy w porządku chronologicznym. Część druga *Twarze Wenecji* to opowieść uwzględniająca perspektywę narracyjną Urszuli, która towarzyszy bratu-mężowi-kochankowi w wyprawie do Padwy i Wenecji. To jej oczami trzecioosobowy wszechwiedzący narrator buduje świat przedstawiony opowieści o zabytkach, obrazach i teatrach Wenecji, o spotkaniu z dawno niewidzianym przyjacielem Tonino Toninim, najznakomitszym Arlekinem w historii teatru, magicznym „Sługą dwóch panów” z komedii Goldoniego. To Urszula jako pierwsza poznaje prawdę o nieudanej operacji Łukasza i ostateczną diagnozę o jego ślepcie. Część trzecią powieści wyznaczają dwa różne, choć równoważne zakończenia³⁵. *Dwa epilogi. Życie snem* przynosi zakończenie dość oczekiwane. Po utracie wzroku, z którą Kleban nie umie się pogodzić, reżyser popada w rodzaj odrętwienia czy też depresji, stopniowo wycofuje się z życia, „usuwa za ścianę ciemności”. Nadal żyją razem z Urszulą, ale jakby osobno, „po

33 Tamże, s. 15.

34 Tamże, s. 7. Motto nieprzypadkowo nawiązuje do koncepcji Jewreinowa.

35 W wywiadzie udzielonym Boleckiemu Herling-Grudziński istotę zakończenia swojej „mikropowieści” tłumaczy następująco: „Fakt, że istnieją dwa epilogi, jest prawdziwym epilogiem. Nic nie jest absolutnie pewne”. Zob.: *Nie wieszajcie strzelby na ścianie*, dz. cyt., s. 149. Pisarz wyjaśnia ponadto swoją fascynację Pirandellem jako „pisarzem niejednoznaczności”, z której to fascynacji narodziła się idea powieści: gra życie – teatr, która nieustannie się toczy, oznacza niejednoznaczność.

dwóch stronach czarnej przepaści”³⁶. Wreszcie, 23 października 2001 roku Kleban umiera, stary, schorowany i ślepy, a w czasie uroczystości pogrzebowych Urszula czyta fragmenty *Mewy*. Dwa lata później umiera także Urszula i zostaje pochowana obok ukochanego. Drugie zakończenie powieści nie jest już tak jednoznaczne. *Na śmiertelnym kobiercu* spotykają się oboje – Łukasz i Urszula, którzy podejmują wspólną decyzję o konkretności. „Uśmierceni ogromną dozą proszków nasennych, nierozłączni w ostatnim uścisku”³⁷ popełniają podwójne samobójstwo, za zgodą obu stron, jak brzmi werdykt koronera. W czasie uroczystości pogrzebowych na Central Wimbledon Cemetery głos zabiera nowy dyrektor “The Sea-Gull” Theatre, młody i utalentowany krytyk Desmond McGuire. Przytacza on fragmenty odnalezionego w archiwum teatru szkicu sir Luke’a *Czechow – Kafka – Becket*, który ma się stać programem artystycznym londyńskiego Teatru „Mewa”. Nad grobem aktorki i reżysera co niedziela zbiera się rodzina Mary, opiekunki i pielęgniarki Łukasza, która nuci słowa hinduskiej prawdy o konkretności:

Umarli, połączeni powtórny ślubem na śmiertelnym kobiercu, niech kochają się po wieczne czasy. Żywi, oddając im cześć w tańcu, który okrąża stos aż do jego spłonięcia, niech żyją dalej w imię miłości wieczystej, nie do rozerwania przez śmierć. Miłość, która otwiera bramę nowemu, innemu życiu³⁸.

Zasada teatralizacji życia oparta na zdefiniowaniu go w kategoriach teatralnych rozbija porządek narracji *Białej nocy miłości* na dwa plany zdarzeniowe. Pierwszy wypełnia historia życia Łukasza i jego własna antymonumentalna wizja teatru, związana z nieustannym poprawianiem Czechowa – dramaturga i zwolennika naturalistycznej wizji teatru. Kleban chce być wierny bardziej życiu niż sztuce, bardziej prawdzie życia niż prawdzie sceny, na której mógłby wystawiać „poprawione”, bo grane dosłownie sztuki Czechowa, „w tonacji frazy muzycznej, przytłumionej i zarazem dramatycznej”³⁹. Nieustannie toczy więc „grę”, w której życie i teatr stanowią dwie opozycyjne, choć wzajemnie uzupełniające się siły rozpostarte między „grą” udawania teatru oraz autentycznością życia. Drugi porządek narracji wypełniają dwie różne, acz równoważne formy zakończenia „opowieści teatralnej”. Tak jak całe życie Łukasza jest teatrem i kolejną inscenizacją coraz to nowego tytułu, tak bohater nie przestaje być reżyserem własnego życia, który w oczywisty sposób chce wpływać i kształtować jego formę, również jego zakończenie. Sposób myślenia głównego bohatera zostaje więc przeniesiony na porządek narracji całej powieści, która staje się metaforą życia pojmanego w kategoriach *stricte* teatralnych, uniwersalną „opowieścią” o życiu czytany przez kontekst teatru i literatury, a zarazem „opowieścią” o teatrze i literaturze, które nie nadążają za prawdziwym życiem. W przypadku powieści Herlinga-Grudzińskiego teatralność wpisana w porządek świata przedstawionego przekracza domenę teatru, by stać się fikcją fabularną, a przynajmniej istotną częścią fikcjonalnego świata przedstawionego. Zacieranie granicy

36 G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości*, dz. cyt., s. 105.

37 Tamże, s. 120.

38 Tamże, s. 122.

39 Tamże, s. 23.

między fikcją a prawdą, teatrem a życiem pozwala dostrzec siłę oddziaływania toposu *theatrum mundi* wpisanego w strukturę *Białej nocy miłości*, a przede wszystkim w jej model narracyjny. Obok narracji prowadzonej z perspektywy Łukasza Klebana oraz Urszuli przez narratora wszechwiedzącego w „mikropowieści” mamy bowiem do czynienia z konstrukcją narratora nadrzędnego, narratora tożsamesego z „ja” autorskim, co potwierdzają słowa Herlinga-Grudzińskiego:

Ten „ja”, który opowiadam tę historię, stoję w rogu sceny zasłonięty kurtyną i komentuję to, co się dzieje na scenie. To jest moja rola. W momencie gdy oni umierają, ja wychodzę na przód sceny, mówię do widzów, jak to się skończyło. Mechanizm tego opowiadania jest w moim zamyśle teatralny. Odgrywam sztukę⁴⁰.

Zbudowany w ten sposób model narracyjny zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt teatralności omawianej powieści – kreację narratora tożsamesego z autorem, narratora-reżysera swojego tekstu, co potwierdzają liczne odniesienia autobiograficzne z życiorysu samego Herlinga-Grudzińskiego, na które wskazuje jednoznacznie Lech Sokół⁴¹. Badacz zwraca uwagę na to, że swoim utworem pisarz „świadomie wpisuje się w nurt rozważań o sposobie istnienia postaci fikcyjnych w literaturze”⁴², który to proces można powiązać ze zjawiskiem teatralizacji. Wydaje się bowiem, że konstrukcja autotematycznego „niemego narratora”, bohatera powieści i zarazem narratora „niemej biografii”, którą opowiada samemu sobie Łukasz Kleban – bohater i narrator, a zarazem reżyser teatralny, reżyser snutej opowieści, jak i reżyser własnego życia – wynika z przyjętej przez pisarza naczelnej zasady teatralizacji świata przedstawionego powieści. Jej autor-bohater-narrator wypowiada taki oto pogląd na świat teatru, „jego wielkość i odrębność”: „Teatr jest albo innym światem, żyjącym na własnych prawach, niemal zamkniętym kosmosem ludzkiego dramatu, albo odebranym epizodem, samowypalającym się szybko zdarzeniem”⁴³. W obu wariantach zakończenia *Białej nocy miłości* teatr i życie spletają się w czasie uroczystości pogrzebowych, które podporządkowane zostają rytuałowi teatralnemu (obecność aktorów, mowy pożegnalne, recytacja fragmentów *Mewy* lub eseju teatralnego Klebana). Niejednoznaczność formy zakończenia powieści zmusza zarazem do postawienia pytania: jeżeli obie formy zakończenia zostały napisane, to czy obie przynależą do świata fikcji, czy może któraś z nich jest prawdziwa lub nie?

Podsumowanie

Przytoczone powyżej przykłady powieści Jana Wiktora, Jerzego Ronarda Bujańskiego oraz Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wyraźnie sugerują, że proces teatralizacji fikcjonalnej rzeczywistości staje się nie tylko dominantą kompozycyjną wybranych tekstów, związaną z postrzeganiem powieściowego świata przedstawionego jako procesu nieustannej gry, życia ludzkiego zaś jako odgrywanej roli, ale także cechą immanentnie wpisaną w strukturę epickiego świata wybranych powieści

40 *Nie wieszajcie strzelby na ścianie*, dz. cyt., s. 153.

41 Zob.: L. Sokół, *Herlinga-Grudzińskiego opowieść teatralna*, dz. cyt., s. 160–163.

42 Tamże, s. 163.

43 G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości*, dz. cyt., s. 21.

przynależących do odmiany gatunkowej powieści teatralnej. Teatralizacja rozumiana jako wyznacznik odmiany gatunkowej decyduje zarówno o modelu ukształtowania akcji powieści, a tym samym jej konstrukcji, jak i o kształcie narracji. Pierwsza zależność widoczna jest zwłaszcza we *Wteatrwestąpieniu (rzeczy o aktorze)*, które posiada budowę typową dla tekstu dramatycznego, opartą na strukturze kolejnych części: prolog, akt I, antrakt, akt II oraz epilog. *Wprowadzenie czyli wejście za kulisy (tylko dla wtajemniczonych)* można porównać do dramatycznego prologu, w którym następuje zawiązanie akcji podporządkowane hasłu widniejącemu nad wejściem do Szekspirowskiego *The Globe: Totus mundus agit histrionem*, co można przetłumaczyć jako: „Cały świat gra jakąś rolę”. Kolejne elementy dramatu to zarazem kolejne części jubileuszowego spektaklu opartego na konstrukcji „teatru w teatrze”: od księgi pierwszej zatytułowanej *Magia maski*, przez księgę drugą, czyli *Antrakt*, po księgę trzecią nazwaną *Wpiekłóstąpieniem*. Księga czwarta *Tren na śmierć błazna* to epilog dramatu, rozgrywający się w dwóch wymiarach czasoprzestrzennych – na scenie teatralnej, gdy kończy się przedstawienie Molierowskiego *Świętoszka* i aktor-jubilat zostaje odznaczony medalem za zasługi, oraz w wymiarze metaforycznym, gdy umiera człowiek-aktor, a zarazem aktor grający określoną rolę, narrator zaś, zwracając się bezpośrednio do odbiorcy (mowa na stronie), dopowiada: „Wy idźcie do domu, wy zebrani tutaj na *theatrum*. *Ite missa est* (idźcie, ofiara spełniona). Rzecz już skończona. Dalszego ciągu już nie będzie i rzędy ramp skręcone”⁴⁴. Wpływ zasady teatralizacji na model narracyjny powieści ujawnia zwłaszcza *Biała noc miłości*, której zakończenie, jak zostało to powiedziane już wcześniej, zostaje rozbite na dwa epilogi, ujawniając jego niejednoznaczność, a tym samym niejednoznaczność fikcji świata przedstawionego. Proces ten można porównać do zasady deziluzji stosowanej w technice „teatru w teatrze”, której zadaniem jest unaocznienie statusu teatralnego rzeczywistości przedstawianej. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że proces teatralizacji świata przedstawionego powieści poddanych analizie w niniejszym artykule może być rozpatrywany jako jeden z wyznaczników odmiany gatunkowej powieści teatralnej, w której świat teatru staje się nie tylko przestrzenią konkretnych utworów, wpływając na ich konstrukcję czy typ narracji, ale wykorzystując model stematyzowania świata teatru (teatralizacja świata przedstawionego), może prowadzić do wyodrębnienia odmiany gatunkowej.

Postrzeżenie świata przedstawionego powieści w kategoriach teatralnych staje się zarazem sygnałem metateatralności, która może być rozpatrywana jako przejaw zjawiska określonego mianem teatralizacji powieści, z którego będzie wynikała zasada mityzacji świata przedstawionego, oparta na wszechobecności toposu *theatrum mundi*, obejmującego plan akcji oraz zdarzeniowość, strukturę postaci, porządek kompozycyjny utworu, a także jego model narracyjny. Przyjęcie przez autora koncepcji widzenia świata jako teatru, ludzi zaś jako aktorów kreujących role prowadzi bowiem do przeniesienia koncepcji teatralizacji na wybrane elementy świata przedstawionego, który zostaje podporządkowany metaforze „teatru świata”. Proces mityzacji powieści będzie więc polegał na takim kreowaniu świata przedstawionego i jego wszystkich bądź wybranych elementów, by pokazać

44 J.R. Bujański, *Wteatrwestąpienie...*, dz. cyt., s. 320.

podobieństwo do świata teatru, w którym wszyscy „grają” określone role i wszyscy podlegają zasadzie iluzji teatralnej. Skala odniesień do toposu *theatrum mundi* będzie zarazem wyznaczała stopień nasilenia procesu mityzacji powieści: od jej wykorzystania w wybranych tylko elementach świata przedstawionego, jak w wypadku *Zwariowanego miasta* (postać aktora Stępniewskiego, zrzucającego ciężącą mu maskę teatralną), przez wariant pośredni, jak we *Wteatrwestąpieniu* (kompozycja powieści oparta na strukturze „teatru w teatrze” oraz losy aktora żyjącego w masce Tartuffe’a), po wszechogarniającą zasadę „teatru świata”, jak w wypadku „mikropowieści” *Biała noc miłości*, w której antyczna metafora staje się zasadą organizującą oraz porządkującą wszystkie elementy świata przedstawionego (kompozycja, akcja, bohaterowie, typ narracji). Tak rozumiana metateatralność będzie zarazem kolejnym wyznacznikiem odmiany gatunkowej powieści teatralnej.

Przykład „opowieści teatralnej” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt omawianego zjawiska. Proces mityzacji powieściowego świata teatru może doprowadzić do odkrycia wariantu autotematyzmu związanego z odmianą autobiografizmu jawnego „ja” autorskiego, w którym pisarz będzie postrzegany jako reżyser / inscenizator własnej biografii, co potwierdzają przytoczone już wcześniej słowa Herlinga-Grudzińskiego, postrzegającego siebie jako autora-narratora opowiadającego pewną historię na scenie świata teatru, w którym narracja staje się zarazem rolą do odegrania. Pobrzmiwają tu słowa Witolda Gombrowicza, że „pisarz musi udawać pisarza, aby w końcu stać się pisarzem”⁴⁵. Przyjęte założenie będzie wszakże wymagało dalszych rozpoznań.

Bibliografia

- Bujański Jerzy Ronard, *Wteatrwestąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Goffman Ervin, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, oprac. i słowem wstępnym poprzedził Jerzy Szacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1986.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1999.
- Jewreinow Mikołaj, *Teatralizacja życia. Ex Cathedra*, przeł. Natalia Woroszyńska, „Dialog” 2008, nr 7/8, s. 187–213.
- Jewreinow Mikołaj, *W stronę filozofii teatru*, przeł. Julia Holewińska, „Konteksty” 2006, nr 2, s. 172.
- Kryński Stanisław, *Artysta – świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003.
- Mitzner Piotr, *Hasło: Jewreinow. Patrz również: zbawienie ludzkości*, „Dialog” 2008, z. 7/8, s. 118–121.
- Niewolak-Krzywda Anna, *Twórczość literacka Jana Wiktora*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie, Rzeszów 1991.

45 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków – Wrocław 1986, s. 21.

- Sielicki Franciszek, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 194: „Slavica Wratislaviensia IV” 1974, s. 63–76.
- Sobiecka Anna, *Powieść teatralna a postawa autobiograficzna*, w: *Autobiografizm i okolice. Prace ofiarowane profesor Małgorzacie Czerwińskiej*, red. Tadeusz Sucharski, Bernadetta Żynis, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2011.
- Sobiecka Anna, *Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku*, w: *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. Jakub Knap, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądolny-Tatar, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2017.
- Sokół Lech, *Herlinga-Grudzińskiego opowieść teatralna. Uwagi stojącego z boku*, „Dialog” 2000, nr 6, s. 160–163.
- Śliwowski Wiktoria i René, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny”, 1980, z. 3–4, s. 393–412.
- Świontek Sławomir, *Norwidowski teatr świata*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983.
- Węgrzyniak Rafał, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog” 2008, z. 7/8, s. 214–223.
- Wiktor Jan, *Zwariowane miasto*, Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, Poznań 1931.

Streszczenie

Artykuł charakteryzuje wybrane powieści XX wieku, których tematem staje się teatr oraz zasada teatralizacji powieściowego świata przedstawionego. Wybrane utwory (*Zwariowane miasto* Jana Wiktora, *Wteatrństąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)* Jerzego Ronarda Bujańskiego oraz *Biała noc miłości. Opowieść teatralna* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego) sugerują, że proces teatralizacji fikcjonalnej rzeczywistości stanowi zarówno dominantę kompozycyjną charakteryzowanych tekstów, jak również cechę immanentnie wpisaną w strukturę epickiego świata. Punktem odniesienia dla rozważań analitycznych staje się koncepcja „teatralizacji życia” Mikołaja Jewreinowa, wyrastająca z antynaturalistycznej teorii teatru przełomu XIX i XX wieku.

Theatralization of the Presented World as an Indicator of Novel Variety (*Zwariowane miasto, Wteatrństąpienie, Biała noc miłości*)

Abstract

The aim of this article is to describe selected 20th-century novels which deal with theatre and the rule of theatralization of the presented fictional world. The selected works (*Zwariowane miasto* by Jan Wiktor, *Wteatrństąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)* by Jerzy Ronard Bujański and *Biała noc miłości. Opowieść teatralna* by Gustaw Herling-Grudziński) suggest that the process of staging fictional reality comprises not only the compositional mode of the characterized pieces, but also the inherent trait woven into the structure of the epic world. The reference point behind the analytical speculations is the “staging of life” concept by Mikołaj Jewreinow, stemming from the anti-naturalistic theatrical theories from the turn of the 19th and the 20th centuries.

Słowa kluczowe: powieść XX wieku, teatralizacja, metateatralność, topos theatrum mundi, autotematyzm, autobiografizm

Keywords: 20th-century novel, theatralization, metatheatricality, *theatrum mundi* topos, autorepresentation, autobiographism

Anna Sobiecka, dr hab., prof. Akademii Pomorskiej w Słupsku, literaturoznawca i teatrolog, autorka monografii poświęconych dramatopisarstwu Michała Bałuckiego (*Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty* (2006); *Bałucki na scenie 1867–1901*, 2007) oraz monograficznych opracowań związanych z teatrem słupskim (*Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, 2009; *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna*, 2012; *Teatr w Słupsku. Historie (o)powiedziane*, 2017). Redaktorka tomów zbiorowych: *Szekspir(y) Żurowskiego* (2014) oraz *Teatr w Słupsku. Przedstawienia* (2014). Zainteresowania badawcze skupia wokół historii teatru oraz dramatu polskiego XIX i XX wieku, najnowszej polskiej dramaturgii, zagadnień związanych z teatrem lokalnym, a także pograniczem badań teatralnych i literaturoznawczych (np. powieść teatralna).

Katarzyna Trzeciak

ORCID 0000-0002-1339-3400

Uniwersytet Jagielloński

Paranoiczne zerwania, wspólnotowe przywrócenia – teatralna metaforyka w teoriach queerowych

W społecznych i kulturoznawczych teoriach *queer* metaforyka teatralna służyła i służy nadal jako repozytorium kategorii definiujących ontologiczne i epistemologiczne podstawy badawcze, jak i – co szczególnie istotne dla queerowo zorientowanego literaturoznawstwa – kategorie estetyczne. Na gruncie polskich badań sformułowanie „teatr płci” często stawało się punktem wyjścia do wyprowadzania queerowych refleksji z podstaw *gender studies*¹. Działanie teatralnych metafor niekiedy traciło swój metaforyczny charakter, co przyczyniało się do upraszczających diagnoz o statusie płci jako swobodnie aktualizowanej roli, odgrywanej niemal aktorsko, jednostkowo i dobrowolnie². Podobne zindywidualizowanie i estetyzacja, skądinąd politycznej kategorii, przydarzyło się kempowi, łatwo sprowadzanemu do uniwersalnego modelu ponowoczesnej, niezaangażowanej egzystencji w obliczu estetyzacji rzeczywistości³.

Intensywne przechwytywanie teatralnych metafor przez filozofię i literaturoznawstwo, zanim jeszcze pojawiło się w badaniach krajowych, ma szersze tło w postaci dyskursu poststrukturalistycznego i postmodernistycznych artykulacji, współistniejących w ramach horyzontu historycznego, z którego wyłaniały się teorie *queer*. Na początku lat dziewięćdziesiątych Barbara Freedman w ten sposób

1 Tak postępował na przykład Dariusz K. Balejko, filozoficznie analizując koncepcję performatywnej tożsamości właśnie poprzez wyjście od retoryki „teatru ról płciowych” i „teatru zachowań społecznych” – D.K. Balejko, *Teatr ról płciowych. Teorie o performatywnym charakterze tożsamości płciowej oparte na filmie Jennie Livingston „Paris Is Burning” oraz tekstach teoretycznych Judith Butler*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, s. 135–136. W bardziej metaforycznym sensie „teatr płci” pojawia się jako rama konceptualna w zbiorze *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, red. M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski, Łódź 2008.

2 D.K. Balejko, *Teatr ról płciowych*, dz. cyt., s. 136.

3 A. Gawron, *Samotność czy wspólnota? – ambiwalentny wymiar kampu*, „Ruch Filozoficzny” 2015, nr 3, s. 113, <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/RF/article/viewFile/11029/10063> (dostęp: 28.09.2018).

tłumaczyła popularność teatralnej retoryki w ramach różnych wariantów ponowoczesnego diagnozowania rzeczywistości:

Model teatralny [...] idealnie pasuje do projektu decentrowania i podważania pól reprezentacji w teoriach postmodernistycznych. To tłumaczy, dlaczego teatr jest źródłem nie tylko większości słownika postmodernizmu, ale [...] także wielu jego kluczowych strategii. Odmowa stabilnej pozycji obserwatora, fascynacja reprezentacją obecności, umiejętność przedstawiania przedstawienia, przemyślenie, przeformułowanie i zmiany identyfikacji [...], świeżość spojrzenia, a jednocześnie widzenie wizerunku, jako zawsze już skradzionego – to korzyści, które teatr przynosi teorii⁴.

Konwencjonalne rozumienie teatralnej genezy kluczowych dla *queer studies* ustaleń badawczych jest symptomatyczne, dlatego w niniejszym tekście chciałabym pokrótce zrekonstruować zarówno te momenty, w których teatralizacja teorii działała przeciwko jej źródłowemu zaangażowaniu w rzeczywistość, jak też – co wydaje mi się najciekawsze – udane próby odzyskiwania przeobrażonej retoryki teatralnej dla potrzeb odnowienia wspólnotowego, emancypacyjnego charakteru *queer studies*.

Performatywność przeciwko performansowi

Już u źródeł, za które dla teorii *queer* uchodzą prace Judith Butler, tkwi znacząca obawa wobec teatralnego kontekstu dla subwersywnej, społeczno-tożsamościowej teorii. W tekście *Zapisy na ciele. Wywrotowe odgrywanie* (1990) badaczka stwierdziła, że *gender* jest performatywny, stanowi akt „odgrywany”, powtarzany tak, jak powtarzane są działania „w innych rytualnych dramatach społecznych”; jest konstrukcją „nietrwale budowaną w czasie [...] za pośrednictwem stylizowanego powtarzania działań”⁵. Wśród określeń charakteryzujących performatywność kategorii Butler przywoływała „inscenizację”, „publiczność” czy „dramatyczną i przygodną konstrukcję znaczenia”⁶. Teatralna proveniencja teorii performatywności wybrzmiała jeszcze bardziej dosłownie we wcześniejszym szkicu, opublikowanym zresztą na łamach „Theatre Journal”: „Innymi słowy akty, poprzez które konstruowany jest *gender*, wykazują podobieństwa do aktów performatywnych w kontekście teatralnym”⁷. Bezpośrednie nawiązanie do praktyk scenicznych i teatru jako przestrzeni sztuki okazało się jednak nieskuteczne, ryzykowało bowiem zbyt dosłownym rozumieniem „przygodności”, które osłabiłoby dosadność i nieodwołalność performatywniej, zinstytucjonalizowanej przemocy. Dlatego kilka lat później, w 1993 roku, amerykańska filozofka wyraźnie odróżniła performatywność (jako cechę ludzkiego działania) od performansu – świadomego, intencjonalnego działania

4 B. Freedman, *Frame-Up. Feminism, Psychoanalysis, Theatre*, w: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, red. S.E. Case, Baltimore – London 1990, s. 73.

5 J. Butler, *Zapisy na ciele. Wywrotowe odgrywanie*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 528.

6 Tamże, s. 527.

7 J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, „Theatre Journal”, t. 40: 1998, nr 4, s. 521.

ucieleśnionego i samorzutnego podmiotu – performera. Formułując to rozróżnienie, Butler eksponowała odejście od wcześniejszych ustaleń dotyczących teatralizacji życia (zwłaszcza ujęcia Ervinga Goffmana), w ramach których jednostka podejmowała społeczną grę „świadomie, odpowiadając na wymogi sytuacyjne, odpowiednio modyfikując swoje »kostiumy«, starannie dobierając »maski« i »rekwizyty«, jakie niezbędne są do wywołania na publiczności odpowiedniego wrażenia”⁸. Zdaniem Butler performer, wykonawca poprzedza parodię, natomiast w performatywności podmiot jest produkowany wyłącznie poprzez czynność parodiowania. Innymi słowy, sugerowała filozofka, „pojawienie się substancji w teatrze podważa ideę ontologicznych wątpliwości, publiczność bowiem uczestniczy i zaświadcza o prawdziwości ciała performera, które jest już upłciowione i posiada sprawczość wobec postaci, które odtwarza”⁹. Teatralne umocowanie tezy o performatywności płci byłoby zatem narzędziem obrony mocy podmiotu, sposobem artykulacji jego niezależności, a w konsekwencji zaprzeczałoby fundamentalnemu dla Butler przekonaniu, że to język i dyskursywne struktury fundują podmiotowość i tożsamość. Chcąc wyeksponować rolę „reżimów władzy”, ich dominacji i przymusu, które nadają ludzkiemu ciału znaczenie, następnie wtórnie je materializując, autorka *Gender Trouble* musiała odsunąć sceniczność przedstawienia, pomijając przy tym „podwójną świadomość” performansu, w ramach którego „wykonawcy i publiczność jednocześnie obserwują wykonywane wydarzenie, jak i wydarzenie samego wykonywania”¹⁰. Świadome udawanie, trwale wpisane w konwencjonalne imaginarium kojarzone z teatrem, zachowywało zbyt wiele z jednostkowej ekspresji, czyli podmiotowej sprawczości, ale przede wszystkim – jak sugerowała Magda Szcześniak, interpretatorka prac innej queerowej teoretyczki, Eve Kosofsky Sedgwick – „wyrzucenie skonwencjonalizowanych praktyk widowiskowych poza obręb wypowiedzi performatywnych miało stworzyć wrażenie, jakoby w prawdziwych performatywach nie było nic z teatru”¹¹.

Teatralne przeobrażenia polityczności: drag i kamp

U źródeł teorii *queer*, za takie bowiem uchodzą ustalenia Judith Butler, tkwi więc radykalny gest zaprzeczenia teatralności i ulokowania genezy performatywnego ujęcia płci w Austinowsko-Althusseriańskim rodowodzie aktów mowy, które działają za sprawą siły instytucji i procedur przemocy. W ramach tej genezy „płeć staje się rzeczywistością, materializuje się na powierzchni ciał jednostek, ale znaczenia, które konstytuują instancję płci, pochodzą nie od jednostki, lecz są normatywnym

8 J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Łódź 2009, s. 75.

9 J. Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, cyt. za: M. Fragkou, *Theatrical Representations. Gender Performativity, Fluidity and Nomadic Subjectivity in Phyllis Nagy's "Weldon Rising" and "The Strip"*, s. 2, <http://www.scottishwordimage.org/debatingdifference/FRAGKOU.pdf> (dostęp: 28.09.2018).

10 Ch. Wald, *Hysteria, Trauma and Melancholia. Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*, Basingstoke – New York 2007, s. 12.

11 M. Szcześniak, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury. Wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky Sedgwick*, „Didaskalia” 2015, nr 129, s. 21.

wytworem procedur dominacji”¹². Skoro jednak sama prawodawczyni tak jednoznacznie odzegnała się od teatralnego sztafażu, to skąd wśród badaczy i badaczek queerowych, piszących wiele lat po Butler, taka skłonność do mówienia o teatrze płci, inscenizacji tożsamości, odgrywaniu czy spektaklu ról płciowych? Powodów może dostarczać zarówno dwuznaczna figura drag, szeroko komentowana przez Butler, oraz – wyprowadzona z innego kontekstu – estetyka kampowa.

Drag, postawa związana z praktyką cross-dressingu i działalnością sceniczną, zdaniem Butler odślania mechanizm performatywny, neutralizowany w codziennym życiu:

Drag swoją inscenizacją (*performance*) gra na rozróżnieniu między anatomią wykonawcy bądź wykonawczyni i odgrywaną przez niego-nią kulturową płcią. Jednak naprawdę mamy tu do czynienia z trzema przygodnymi poziomami znaczącej cielesności: anatomiczną płcią, tożsamością kulturowej płci i jej inscenizacją. Jeśli anatomia odgrywającego bądź odgrywanej jest już różna od jego/jej kulturowej płci, te zaś nie zgadzają się z jego/jej zainscenizowaną kulturową płcią, wówczas samo przedstawienie ukazuje nie tylko rozdźwięk między biologiczną płcią a inscenizacją, ale także między biologiczną a kulturową płcią oraz między kulturową płcią a inscenizacją¹³.

Kontekst sceny i inscenizacji ma w powyższym fragmencie znaczenie o tyle, o ile umożliwia ujawnienie tego, co w praktyce życia codziennego ulega neutralizacji. W dalszej części swoich uwag Butler zaznacza jednak, że nie każde przedstawienie drag ma charakter subwersywny, pojedyncze bowiem przedstawienie performer/performerki nie stanowi jeszcze o wywrotowej sile zwielokrotnienia. To, co potencjalnie mogłoby wyeksponować subwersję, nie dotyczy teatralnej iluzoryczności i dowolności scenicznej kreacji¹⁴, ale raczej konwencji samego przedstawienia, w ramach której ciało inscenizujące podporządkowuje się regułom płciowej hiperboli i swoistej „przymusowości” performansu, unieważniającego jednostkową ekspresję, podsuwając w jej miejsce swoisty „nakaz przedstawienia”¹⁵. Odrzucenie teatralności dotyczy zatem wyłącznie negacji woluntarystycznej pozycji podmiotu-aktora i zastąpienia jej nakazem powtórzenia gestów, które nie pochodzą z jego indywidualnej ekspresji. Tak rozumiany performans zbliża się do ujęcia zaproponowanego w 2009 roku przez Ernsta van Alphen a i Mieke Bal, akcentujących w teatralnym

12 J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza*, dz. cyt., s. 90.

13 J. Butler, *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 247.

14 Różnicę w konceptualizowaniu drag poprzez teatralne metafory dobrze ilustruje porównanie jej teorii do wcześniejszej koncepcji Esther Newton, która odwoływała się do teatralnego charakteru przedstawienia, by ukazać je w perspektywie możliwości odwrócenia płciowych opozycji. Dla Newton inscenizacja była okazją do potraktowania drag jako „gry iluzji z rzeczywistością”, rodzajem zabawy, który jednak utrzymywał esencjalistyczne rozumienie „prawdziwej płci” performer/performerki ukrytej pod widocznym przebraniem scenicznym – zob.: M. Pelczar, *Niepokój w dragu: zjawisko drag a impuls normalizacyjny*, w: *Przebrani w płć. Zjawisko drag w kulturze*, red. P. Szkudlarek, Poznań 2010, s. 17–19.

15 Ch. Wald, *Hysteria, Trauma and Melancholia*, dz. cyt., s. 16.

przedstawieniu nie jednostkowość, lecz siłę rytualnych powtórzeń skonwencjonalizowanych gestów, podlegających regułom wspólnotowości i interpersonalności¹⁶.

Sprowadzenie drag do poręcznej kategorii estetycznej, odpolitycznionej i skojarzonej z cross-dressingiem, zawdzięcza wiele nieprecyzyjnemu ujęciu samego statusu performansu, wiązaniu go raczej z ekspresją aniżeli z wytwarzającą się w trakcie jego trwania relacją przymusowego powtórzenia; działania, za którym podmiot powtarzający pozostaje niewidoczny, ucieleśniając na sobie wyłącznie kulturowe znaki.

Podobny los odpolitycznienia poprzez konwencję teatralności spotkał pojęcie „kamp” – estetykę angażującą odbiorców i praktyków w odkrywanie teatralności świata społecznego wspartego na wyobrażeniach płciowych, lecz niewłączającego subwersji heteroseksualności w wyrazisty projekt zmiany¹⁷. Susan Sontag, odpowiedzialna za przechwycenie kategorii z homoseksualnego środowiska, przekształciła ją w drugiej połowie XX wieku w ludyczne neutralizowanie polityczności, aprobatę i zabawę: „chybioną powagę, teatralizację doświadczenia”¹⁸, które odpolityczniają, desubstancjalizują pozaestetyczny kontekst. Sontag skonceptualizowała kamp jako rodzaj estetyzmu, który powoduje widzenie świata w kategoriach sztuczności i stylizacji, które wyklucza zaangażowanie, bowiem „wrażliwość kampowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna”¹⁹. Odmowa politycznego potencjału kampu i ujęcie go w ramy teatralnego zawieszenia reguł rzeczywistości zaowocowała uznaniem kampowej postawy za przejaw ironicznego dystansu wobec świata²⁰, dandysowskiego zawieszenia w sferze sztuczności, w której każdy rodzaj zaangażowania wydaje się zbyt poważny, by go podjąć. Sontag sięgała po teatralną metaforykę – pisała o kampie w retoryce inscenizacji, zabawy i odgrywania, by znaleźć przeciwwagę zarówno dla tożsamościowej powagi i jednoznaczności, jak i dla estetyki politycznie zaangażowanej, demaskującej i przechwytyjącej język dla celów ingerencji w zastaną rzeczywistość (co równoległe do jej *Notatek* proponowały na przykład sytuacjoniści).

Takie odpolitycznienie i uludycznienie kampu doprowadziło w latach dziewięćdziesiątych do prób umieszczenia go w polu związków między sztuką a politycznością, których stawką była walka o reprezentację. Moe Meyer, autor *The Politics and Poetics of Camp* z 1994 roku, korzystając z Butlerowskiego ujęcia performatywności, łączył kamp z tożsamością odmieńca:

Tożsamość odmieńca jest performatywna, a zatem społeczna widzialność jest wytwarzana poprzez wykorzystanie określonych kodów znaczeniowych. Ponieważ funkcją Kampu – czego zamierzam dowieść – jest wytwarzanie odmiennościowej widzialności społecznej, można ustalić związek między Kampem a tożsamością odmieńca. Definiu-

16 E. van Alphen, M. Bal, *Introduction*, w: *The Rhetoric of Sincerity*, red. E. van Alphen, M. Bal, C. Smith, Stanford 2009, s. 3–5.

17 P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 12.

18 S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 61.

19 Tamże, s. 63.

20 W ten sposób kamp można byłoby swobodnie łączyć z tak ideologicznie odległymi od jego źródła modelami jak choćby ironia Richarda Rorty’ego, do czego przekonywała Agnieszka Gawron – A. Gawron, *Samotność czy wspólnota?*, dz. cyt., s. 117.

ję więc Kamp jako całkowity zbiór praktyk i strategii performatywnych używanych do odegrania tożsamości odmieńca, gdzie odgrywanie rozumiem jako produkcję widzialności społecznej²¹.

Odgrywanie tożsamości Meyer połączył z bardzo mocnym ładunkiem politycznym – „produkcją widzialności społecznej”, a samą tożsamość odmieńca uznał za wytwarzaną w aktach improwizacji i powtórzeń. W ten sposób wyzyskał performansowy, sprawczy charakter improwizacji, akcentując fakt, że „odmieniec w swoich występach wytwarza tożsamość, dla której nie ma jeszcze reprezentacji. Taki występ jest tożsamością, która nie odwołuje się do społecznych dychotomii”²². Chcąc przywrócić zaangażowanie, Meyer musiał wszakże odwołać się do performansu jako działania sprawczego, a zatem takiego przedstawienia, w toku którego jednostka, „odmieniec” odzyskuje panowanie nad wytwarzaną reprezentacją za sprawą zawieszenia reguł społecznego dualizmu, które daje teatr. Paradoksalnie więc teatralizacja powraca tu do jednostkowej sprawczości i odgrywania, rozumianego jako możliwość wytworzenia tożsamości na zasadach innych, niż dyktują to społeczne reguły widzialności. Meyer widzi szansę kampu w powiązaniu go z performansem, który – po Rancière’owsku – traktuje jako zbiór narzędzi do „dzielenia postrzegalnego” – wytwarzania innych modeli widzenia nieheteronormatywnych tożsamości.

Podejście Meyera do kampu i uwzględnienie politycznego charakteru performansu współgra z pewnym szerszym dyskursem queerowego literaturoznawstwa oraz studiów nad kulturą wizualną, krytycznie poszerzających ujęcia Butler. Donald E. Hall, queerowy interpretator i teoretyk literatury, powoływał się na przykład na proces teatralnej samotransformacji, która stwarza potencjał wolności od historycznie zdeterminowanych ról płciowych, a w konsekwencji otwiera myślenia przyszłościowe, wolne od cenzurującej teraźniejszości²³. Czytając między innymi powieść *Orlando* Virginii Woolf, Hall szczególnie nacisk kładzie na analizę ubiorów i dialektykę cielesnej powierzchni, której sztuczność ujawnia ambiwalentną erotykę. Znaki odmienności zakodowane zostały zdaniem badacza w estetycznym przerysowaniu, dzięki któremu pole widzialności ulega rozszerzeniu, a wykluczone tożsamości zyskują w nim właściwe sobie formy reprezentacji.

Znacznie dalej w uznaniu sprawczości teatralnego przedstawienia poszedł badacz kultury wizualnej José Esteban Muñoz, sięgając do kategorii „Wielkiej Odmowy” Herberta Marcusego, którą ponownie skontekstualizował w odniesieniu do queerowej estetyki. Przypominając antycznych bohaterów Marcusego: Narcyza i Orfeusza, jako figury „nierepresywnej erotycznej postawy wobec rzeczywistości”²⁴, odmawiające podporządkowania prometejskiej „zasadzie wydajności”²⁵, Muñoz

21 M. Meyer, *Dyskurs kampu*, cyt. za: P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, dz. cyt., s. 21.

22 Tamże.

23 D.E. Hall, *Queer Theories*, New York 2003, s. 154.

24 H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998, s. 171.

25 Marcuse wyróżniał zasadę wydajności, którą ucieleśnia Prometeusz i która zmusza do odraczania natychmiastowego zaspokojenia przyjemności w imię przyjemności odro-

analizował widowisko teatralne *Las deszczowy (Rain Forest)* Merce'a Cunninghama ze scenografią Andy'ego Warhola i muzyką Johna Cage'a. *Srebrne chmury* Warhola (czyli po prostu pokryte srebrnym, lustrzanym materiałem poduszki), będące elementem scenografii spektaklu, Muñoz potraktował jako praktykę krytyczną, nastawioną na autokontemplację, naruszającą logikę wydajności świata, w ramach której narcystyczny autoerotyzm nie przyczynia się do zwiększenia wydajności ludzkiego działania, a zatem kpi z imperatywu postępu, wytracając potencjalnie progresywną energię na zamkniętą relację z narcystycznym libido:

Kołyszające się w powietrzu poduszki symbolizują zatem ożywiającą siłę nierzeczywistości, której obietnicę niesie to, co narcystyczne – nierzeczywistości, która jest szczególnie przejmująca, ponieważ sprzyja poetyckiej kontemplacji świata, przebijającego przez zasłoniętą represyjnej zasady wydajności, która narzuca rygorystyczny porządek zarówno pracy, jak i zabawie²⁶.

Widowisko sceniczne i tworząca je choreografia w refleksji Muñoz'a zyskują niezwykle interesujący status. Nie sposób bowiem narcystycznej „Wielkiej Odmowy” połączyć ze społeczną sprawczością, kontekst teatralny bowiem wiąże się tu z odmową uznania relacyjności zarówno istnienia, jak i działania. Adorniańska z ducha kategoria sztuki autonomicznej, którą w wielu miejscach przywołuje badacz, odsyła przecież do jej negatywnego wymiaru, który uzupełniają radykalne postulaty amerykańskiego krytyka literackiego Lee Edelmana. Ten ostatni, występując przeciwko liberalnemu odrzuceniu negatywności queeru, nawoływał do utożsamienia się z nim jako jedynym, uwolnionym od opresyjnej logiki pozytywności i produktywności, możliwym miejscem oporu, które destabilizuje nastawiony na przyszłość charakter rzeczywistości poprzez utożsamienie się z popędem śmierci, skutecznie niwelującym każdą formę „społecznej żywotności”²⁷.

czonej i możliwej do opanowania w toku produktywnego działania na rzecz postępu świata. Figurami, które tę zasadę naruszają, są Orfeusz, czyli figura homoerotyzmu, i autoerotyzm Narcyza – tamże, s. 30 i nast.

26 J.E. Muñoz, *Jak w niebie. Queerowa sztuka utopijna i wymiar estetyczny*, przeł. J. Buzzyński, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, s. 4.

27 L. Edelman, *Przyszłość to dziecinne mrzonki*, przeł. T. Sikora, w: *Teorie wywrotowe*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 684. Jak zaznaczała Joanna Bednarek, radykalne stanowisko Edelmana polega na utożsamieniu się z piętnem, odmowie negocjowania z władzą i wytwarzanymi przez nią opresyjnymi kategoriami, co skutkuje rodzajem emancypacyjnego paraliżu – J. Bednarek, *Ciotka przegnie – normals zbiegnie (co robi kamp i do kogo należy)*, http://wakat.sdk.pl/ciotka-przegnie-normals-zbiegnie-co-robi-kamp-i-do-kogo-należy/#_ednref (dostęp: 28.09.2018). Pewne, choć niestematyzowane podobieństwo do ujęcia Edelmana prezentuje Jacek Kochanowski, interpretujący teatr Krzysztofa Warlikowskiego jako „spotkanie ze śmiercią”. Kochanowski traktuje sztukę teatralną jako przestrzeń możliwego wypowiedzenia tego, co nie mieści się w logice Spektaklu (w sensie spektaklu Deborda), a jest tym nienormatywność zachowań. Teatr Warlikowskiego zdaniem badacza inscenizuje spotkanie ze śmiercią jako jedyną możliwością wypowiedzenia nienormatywnej miłości. W tym sensie Kochanowski do pewnego stopnia zbliża się do Edelmana w jego uznaniu śmierci za jedyną figurę queerowego oporu, a jednocześnie przekracza jego wizję, zarysowując programowo nieobecny u Edelmana horyzont zmiany, której źródłem ma być cierpienie – J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza*, dz. cyt., s. 109–116.

W odróżnieniu od ponurej i konserwatywnej wizji Edelmana projekt Muñoza jest obietnicą nadziei właśnie dlatego, że tak wielką moc pokłada w ontologii teatralnej inscenizacji. Jego teoria przewiduje możliwość odmowy uczestniczenia w represyjnym porządku rzeczywistości wówczas, gdy teatralna scenografia połączona zostaje z takimi pojęciami jak „fikcja”, „iluzja” czy „utopia”. Praca zarówno na teatralnych metaforach, jak i sama analiza spektakli czy performansów prowadzi Muñoza do przekonania, że to właśnie queerowa estetyka utopijna pozwala oprzeć się zdiagnozowanej przez Marcusego zasadzie wydajności, a teatralne odtożsamienie siebie służy projektowi, który jest krytycznie utopijny – pozwala zaprojektować wizję innej, lepszej przyszłości.

Wspólnota zawstydzonych: teatralna siła pustych gestów

Tego rodzaju podejście, świadomie przywracające utopijny wymiar sztuki, zadłużone jest szczególnie u jednej z najbardziej wpływowych badaczek queerowego literaturoznawstwa, czyli Eve Kosofsky Sedgwick. W latach dziewięćdziesiątych autorka *Between Men* ostro krytykowała ustalenia Butler, nazywając reprezentowane przez nią ujęcie performatywności „czytaniem paranoicznym”, z charakterystyczną dla niego retoryką demaskacji, obnażenia i demistyfikacji. Odrzucając teatralny wymiar performatywności, Butler w komentarzach Sedgwick okazuje się paranoiczką, wierzącą w podejrzliwe archeologie teraźniejszości i tropiącą ukryte schematy przemocy, strukturyzujące iluzję każdej afirmacji. Sedgwick, diagnozując paranoję badań kulturowych, lokowała jej genezę w Marksowsko-Nietzscheańsko-Freudowskiej hermeneutyce podejrzeń, która kwestionuje każdą oczywistość, w jej miejsce podsuwając szereg procedur ujawniających ukryte mechanizmy, strukturyzujące różne poziomy rzeczywistości (czyli odpowiednio: walkę klas, wolę mocy i libido):

Oczywiste zagrożenie wynikające z triumfalnego pochodu paranoicznej hermeneutyki wiąże się z szerokim porozumieniem co do metodologicznych założeń oraz powszechnym środowiskowym przekonaniem na temat tego, co konstytuuje narrację, wyjaśnienie czy właściwy proces uhistoryczniania i polega na mimowolnym zubożeniu puli genetycznej perspektyw i umiejętności krytyków literatury, do którego dojdzie, jeśli praktyki te nie zostaną zakwestionowane²⁸.

Sama Sedgwick, wcześniej autorka „paranoicznych”, ale i fundamentalnych dla teorii queer analiz literaturoznawczych²⁹, zaproponowała znacząco odmienny model przemyślenia strategii queer w odniesieniu do lektury i interpretacji literatury. W miejsce przeteoretyzowanej, ale i odpersonalizowanej metody Butler (i swojej,

28 E. Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, s. 24, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/184/299/> (dostęp: 28.09.2018).

29 W książkach *Epistemology of the Closet* (1990) i *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1992) Sedgwick czytała klasykę zachodniej literatury poprzez ukryte w niej tropy nieheteronormatywnego pożądania, a zatem wykonywała analizę na wskroś demaskatorską, ukazując, jak ukryte treści obecne są w kanonie literatury.

z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) podjęła wysiłek uprawiania teorii w pierwszej osobie, a wiele z osobistych historii i przeżyć uczyniła nie tyle ilustracyjnymi dla pojęć anegdotami, ile miejscami „działania teorii”, sprzęgając tym samym afektywnie umocowane doświadczenia ze spekulatywnym wymogiem pisania teoretycznego³⁰.

Szczególnie istotna w kontekście teatralności jest książka *Touching-Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (2002). Pojęcie *touchy-feely* w potocznej angielszczyźnie ma charakter ironiczny, oznacza nadmierne, teatralne właśnie wyrażanie uczuć, ckliwość i wylewność. W sformułowaniu tym, wskazuje Sedgwick, kryje się aluzja, jakoby „samo mówienie o afekcie było niemal cielesnym kontaktem”³¹. We wstępie do książki wyjaśnia, że jej projekt wykorzystuje napięcie między dekonstrukcyjnym a teatralnym ujęciem performatywności, czyli „między działaniem niwerbalnym i werbalnym”³². Teatralna czułość jako afektywna postawa badawcza i zarazem właściwość komunikacji z czytelnikami i czytelniczkami ma w założeniu wytworzyć nowe modele relacyjności, wspólnoty, która otwiera się na nieprzewidywalność badawczych działań i efektów. Queerowość, którą Sedgwick przywołuje w kilku szkicach książki, oznacza w nich, podobnie, jak we wcześniejszym zbiorze, *Tendencies* (1994), performatywne akty eksperymentalnej autokreacji, a sam termin „queer” to trwający w czasie moment, ruch, motyw – powracający, wirujący, niepokojący, znaczący o tyle, o ile używany jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej:

[...] użycie terminu „queer” w pierwszej osobie zawsze będzie niosło ze sobą inne znaczenie niż wykorzystanie tego słowa do opisu innej osoby. Słowa „gej” i „lesbijka” nadal zdłudnie wydają się obiektywnymi kategoriami empirycznymi. Słowo „queer” o wiele radykalniej i wyraźniej zależy od osobiście podejmowanych, performatywnych aktów eksperymentalnej auto-percepcji i przynależności. Być może warto postawić następującą hipotezę – sugeruje dalej Sedgwick – fakt, że queer ma znaczenie tylko o tyle, o ile jest wypowiedzane w pierwszej osobie. Wtedy niesie za sobą istotne konsekwencje. [...] jedyne, co jest potrzebne, by określenie „queer” stało się prawdziwym, to pragnienie użycia go w pierwszej osobie³³.

Pierwszoosobowe użycie tak istotnego metodologicznie terminu oznacza u Sedgwick połączenie w performatywności zarówno poziomu jednostkowej ekspresji, jak i nieodłącznego od niej kontekstu wspólnotowego.

Na poziomie konstruowania swojej pozycji badawczej Sedgwick wpisuje się w krąg badaczek rozpoznanych przez Ewę Domańską jako zwolenniczki zwrotu performatywnego, proponujące odmienne epistemologie. Domańska przywoływała pojęcie epistemologii empatycznej, „łączącej ludzi, którzy żyją w przeświadczeniu, że dzielą wspólny, złożony świat”³⁴. Powołując się na ustalenia Tami Spry, Domańska

30 M. Szcześniak, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury*, dz. cyt., s. 15.

31 Tamże, s. 16.

32 E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003, s. 7.

33 E. Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham 1993, cyt. za: M. Szcześniak, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury*, dz. cyt., s. 16.

34 E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 60.

wskazała na pozycję „ja performatywnego”, czyli typu zaangażowanej badaczki, tworzącej wiedzę w solidarności z podmiotami i przedmiotami swoich badań. Taka badaczka „nie wynajduje tradycji, lecz w nią interweniuje”, „nie oddaje głosu milczącym Innym w geście na wskroś kolonizatorskim, lecz proponuje koperformatywne świadczenie”³⁵. Ta postawa u Eve Kosofsky Sedgwick możliwa jest między innymi za sprawą przemyślenia teatralności zarówno samego dyskursu badawczego, jak i postaw o teatralnej proveniencji. I w tym właśnie momencie ujawniają się najbardziej znaczące, antyparanoiczne, mówiąc językiem samej Sedgwick, korekty do performatywności Butler.

W przypadku Butler pojęcie „queer” i jego związek z performatywnością czerpały siłę z zanegowania widowiskowości utożsamionej z nią jednostkowej ekspresji, w efekcie czego stało się wehikułem podważania i destabilizowania binarnych kategorii leżących u podstaw zachodniej tradycji filozoficznej. Sedgwick nie rezygnuje z tego subwersywnego ujęcia queerowości, jednak proponuje, by uzasadniać je innym rozumieniem performatywu, czyli „queerową performatywnością”.

W tekście *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa*, autorka wskazuje, że wpływowy, Austinowski performatyw wyklucza wypowiedzi „puste i daremne”, którymi są wypowiedzi aktora na scenie, uznając je za naruszenia języka³⁶. „Zaskakujące – pisze Sedgwick – że u myśliciela tak odpornego na moralizatorstwo odkryć można ślady rozpowszechnionego połączenia tego, co teatralne, z tym, co sztuczne, nienormalne, dekadentkie i chore”³⁷. Skuteczność performatywu, uznana później przez Butler, tkwiła w odłączeniu go od sceny i widowiska, Sedgwick natomiast wskazuje, że sama instytucja małżeństwa, tak kluczowa dla autorki *Gender Trouble*, jest przeciwieństwem teatrem, „rodzajem niewidzialnego proscenium, które istnieje dla innych oczu”³⁸.

Sedgwick przekracza więc podejrzliwość krytycznego ujęcia performatywności, które nakazywało odsunięcie kontekstu związanego z iluzją, udaniem i „pustymi wypowiedziami”, by wydobyć z performatywnych struktur ślady instytucjonalnej przemocy. Wskazanie na sceniczny kontekst ceremonii małżeństwa, ujęcie jej jako swoistego „pustego gestu”, służącego publicznemu spektaklowi, przypomina o formalności całego widowiska, w którym poprzez powtarzalność formuł nie sposób odróżnić wyrazu jednostkowego doświadczenia od instytucjonalnej retoryki. W efekcie zamiast właściwej Butler podejrzliwości, która w retorycznych formułach instytucji dostrzega jedynie moment interpelacji podmiotu potwierdzającego sprawczość systemowej przemocy, Sedgwick odzyskuje znaczenie „pustych formuł”, przypominając, że jest w nich zdeponowane jakieś jednostkowe doświadczenie, które współbrzmi z formalnym wypowiedzeniem. Nie sposób ich rozdzielić, jednostkowa bowiem ekspresja nie wyraża się inaczej aniżeli poprzez puste formuły retoryczne.

W geście przywracania i przemyśliwania wypartej teatralności ze zorientowanych krytycznie badań kulturowych Sedgwick sięga po uczucie wstydu, szczególnie problematyczne w kontekście studiów queerowych, bo przecież

35 Tamże.

36 M. Szczeniak, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury*, dz. cyt., s. 21.

37 Tamże.

38 Tamże.

związane ze stygmatem, piętnem i wykluczeniem. Dla Sedgwick wstyd to wywołujący performatywnie („Wstydz się”) cielesny performans o niezwykłym znaczeniu dla queerowej wspólnoty. Dla zwolenników polityki opartej na dumie wstyd jest afektem wymagającym przepracowania i porzucenia, dla Sedgwick jednak okazuje się pojęciem politycznie przydatnym. Służy bowiem jednakowo i jednocześnie definiowaniu tożsamości i jej wymazywaniu; jak pisze:

[...] zawsze, kiedy aktor, performer albo, można dodać, aktywista angażujący się w politykę tożsamości prezentuje oku widza spektakl własnego „infantylnego” narcyzmu, stwarza przestrzeń dla dramatycznego zalania podmiotu wstydem wywołanym nieodwzajemnioną reakcją albo udaną pulsacją odwzajemnianych spojrzeń tworzących narcystyczny obieg, eliptyczny (czyli z konieczności zniekształcony) przez hiperboliczność jego wyjściowych warunków³⁹.

Dalej Sedgwick rozwija określenie wstydu jako performansu, wskazując na jego funkcję w przekształcaniu podmiotowości:

Mam na myśli coś w rodzaju przedstawienia teatralnego. Performans przenika wstyd, będąc czymś więcej niż jego wytworem czy sposobem na odegnanie go, choć z pewnością jest także i tym. Wstyd to afekt lokujący się w prześwicie między introwersją i ekstrawersją, między fascynacją i teatralnością, między performatywnością i... performatywnością⁴⁰.

Teatralność wstydu jako afektu na pograniczu wnętrza i zewnątrz wiąże się z cielesną reakcją na wstyd (spuszczeniem wzroku, odwróceniem się), która wyrwa nasze ciało z rzeczywistości, ale także daje szansę na współodczuwanie z innymi zawstydzonymi. Wstyd jest więc kluczowym afektem wytwarzającym tożsamość queer, a zarazem powodującym jej korozję, co Sedgwick wyjaśnia następująco:

Gramatyczna forma wyrażenia „Wstydz się!” wskazuje na miejsce, w którym ja, zawstydzający, wymazuję siebie i własną czynność sprawczą. Oczywiście pragnienie wymazania siebie jest cechą definiującą – czegoż by innego? – wstydu właśnie. Tak więc sama gramatyczna forma „Wstydz się!” stanowi zapis historii, z której ja, już wymazane, projektuje wstyd na inne ja, ja odsunięte w czasie, które może dopiero z trudem się narodzić w miejsce zawstydzonej drugiej osoby⁴¹.

Jak wskazywał Douglas Crimp, krytyk i historyk sztuki, a także queerowy aktywista, taki performatywny wstyd funkcjonuje w wymiarze teatralnym i etycznym, „stanowi punkt zwrotny między treścią a obecnością sceniczną, między podpieraniem ściany a byciem diwą, wstyd zarazem wytwarza i powoduje korozję queerowych przewartościowań godności i poczucia wartości”⁴².

39 E. Kosofsky Sedgwick, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność. Sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa*, przeł. J. Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 238. Polskie tłumaczenie jest skróconą wersją eseju Sedgwick z książki *Touching Feeling*.

40 Tamże.

41 Cyt. za: D. Crimp, *Co za wstyd, Mario Montezie!*, przeł. T. Basiuk, B. Żurawiecki, „Artium Quaestiones” 2003, t. 14, s. 363.

42 Tamże.

Aby wyzyskać potencjał artykulacji kolektywnego doświadczenia zawstydzenia, potrzebne jest zdaniem queerowych krytyków i krytyczek teatralne wyjście z siebie, „założenie peruki”, bo tylko taka etyka burzy hierarchie. Nie jest to więc wspomniana wcześniej, inscenizacyjna figura drag, która oddziela przedstawienie od świata za pomocą stroju, ale wspólnota odrzuconych, swoisty salon, w którym rodzi się potencjał społecznej metamorfozy. Powiązanie wstydu z performatywnością, które proponuje Sedgwick, ma ukazać, że we wnętrzu polityki tożsamości jest wiele niewspółmiernych miejsc, co jednak nie pozwala całkowicie zrezygnować z pojęcia tożsamości i podważyć ją parodystycznym gestem. Dwuznaczność wstydu i jego ambiwalentne działanie ujawniają się szczególnie dzięki teatralnemu ukontekstowaniu, które – gdy poszerzone o mniej naiwne powiązanie jedynie z parodią, iluzją i udawaniem – staje się przestrzenią negocjowania statusu wspólnoty w horyzoncie jej naprawy, a nie paranoicznej kapitulacji.

Słowa „teatr” i „teoria” mają ten sam rdzeń, odnoszący się do greckiego *thea* – widzieć. Oba wiążą się ze wzrokiem, z miejscem widzenia, z czymś, co dane do oglądania i zarazem wystawione na wzrok. Losy teatralnej metaforyki w pracach queerowych teoretyków i teoretyczek można odnieść właśnie do tej etymologicznej wspólnoty związanej z widzeniem. W pracach Judith Butler negacja widowiskowości wiązała się z ryzykiem sprowadzenia performatywu do sztuczności, do umieszczenia go w polu widzenia iluzji, wspierającej tożsamościowe przeciwstawienie powierzchni i głębi. Usuwając kontekst teatralny, Butler usunęła też widzenie, jako jego uprzywilejowany element. Performatyw działał bowiem siłą niewidzialności – odniesienia do ponadjednostkowej, zinstytucjonalizowanej (a przez to odpersonalizowanej) i ukrytej przed wzrokiem przemocy.

Eve Kosofsky Sedgwick przypominała o innych właściwościach performatywności, które nie dają się odłączyć od teatru i widowiska. Widzenie, związane na przykład z widocznymi, cielesnymi przejawami wstydu, pomogło badaczce nie tylko przypomnieć wspólnotowy wymiar inscenizacji, ale także przesunąć uwagę z podejrzanego w badaniach kulturowych wzroku jako narzędzia kontroli na wzrok, który może się stać zmysłem relacyjnym, a nie hierarchizującym. Jeśli więc „teatr” i „teoria” wiążą się z widzeniem, to Sedgwick proponuje taką teorię, która zrywa ze wzrokową dyscypliną, z autorytetem na rzecz deklaratywnej przynajmniej relacji, w której zarówno „ja” piszące, jak i czytające traktowane jest jako splot wielu afektów, tożsamościowych polityk, języków i instytucji. Uprzywilejowanie jakiejś prawdy ekspresji wobec pustych form rytuału nie ma więc sensu, a teatralność zdaniem Sedgwick tę bezsensowność opozycji wydobywa i podkreśla.

Bibliografia (wybór)

- Alphen van Ernst, Bal Mieke, *Introduction*, w: *The Rhetoric of Sincerity*, red. Ernst van Alphen, Mieke Bal, Carel Smith, Stanford University Press, Stanford 2009.
- Balejko Dariusz K., *Teatr ról płciowych. Teorie o performatywnym charakterze tożsamości płciowej oparte na filmie Jennie Livingston „Paris Is Burning” oraz tekstach teoretycznych Judith Butler*, w: *Gender w humanistyce*, red. Małgorzata Radkiewicz, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.

- Bednarek Joanna, *Ciotka przegnie – normals zbiegnie (co robi kamp i do kogo należy)*, http://wakat.sdk.pl/ciotka-przegnie-normals-zbiegnie-co-robi-kamp-i-do-kogo-nalezey/#_ednref (dostęp: 28.09.2018).
- Butler Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, cyt. za: Marissia Fragkou, *Theatrical Representations. Gender Performativity, Fluidity and Nomadic Subjectivity in Phyllis Nagy's "Weldon Rising" and "The Strip"*, s. 2, <http://www.scottishword-image.org/debatingdifference/FRAGKOU.pdf> (dostęp: 28.09.2018)
- Butler Judith, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Butler Judith, *Zapisy na ciele. Wywrotowe odgrywanie*, przeł. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 524–529.
- Czapliński Przemysław, *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 11–32.
- Domańska Ewa, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Edelman Lee, *Przyszłość to dziecinne mrzonki*, przeł. Tomasz Sikora, w: *Teorie wywrotowe*, red. Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Freedman Barbara, *Frame-Up. Feminism, Psychoanalysis, Theatre*, w: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, red. Sue Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1990.
- Gawron Agnieszka, *Samotność czy wspólnota? – ambiwalentny wymiar kampu*, „Ruch Filozoficzny” 2015, nr 3, s. 113, <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/RF/article/viewFile/11029/10063> (dostęp: 28.09.2018).
- Hall Donald E., *Queer Theories*, Palgrave Macmillan, New York 2003.
- Kochanowski Jacek, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Wydawnictwo Wschód-Zachód, Łódź 2009.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, s. 24, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/184/299/> (dostęp: 28.09.2018).
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham 2003.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność. Sztuka powieściowa Henry'ego Jamesa*, przeł. Joanna Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 235–242.
- Marcuse Herbert, *Eros i cywilizacja*, przeł. Hanna Jankowska, Arnold Pawelski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1998.
- Muñoz José Esteban, *Jak w niebie. Queerowa sztuka utopijna i wymiar estetyczny*, przeł. Jan Burzyński, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, <https://do-cplayer.pl/27136931-Tytul-jak-w-niebie-queerowa-sztuka-utopijna-i-wymiar-estetyczny-autor-autorzy-jose-esteban-munoz-zrodlo-widok-teorie-i-praktyki-kultury.html> (dostęp: 28.09.2018).
- Pelczar Michalina, *Niepokój w dragu: zjawisko drag a impuls normalizacyjny*, w: *Przebrani w płęć. Zjawisko drag w kulturze*, red. Paulina Szkudlarek, Konsola Stowarzyszenie Kobiet, Poznań 2010.

Sontag Susan, *Notatki o kampie*, przeł. Wanda Wertenstein, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. Przemysław Czapliński, Anna Mizerka, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.

Szcześniak Magda, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury. Wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky Sedgwick*, „Didaskalia” 2015, nr 129, s. 15–23.

Teatr płci. Eseje z socjologii gender, red. Małgorzata Bieńkowska-Ptasznik, Jacek Kochanowski, Wydawnictwo Wschód–Zachód, Łódź 2008.

Streszczenie

W społecznych i literaturoznawczych teoriach queerowych metaforyka teatralna określa ontologiczne i epistemologiczne podstawy badawcze oraz ich przedmioty. W źródłowej dla badań teorii płci Judith Butler performans i performatywność funkcjonują jako centralne pojęcia konstruktywistycznego rozumienia tożsamości. Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się przemianom, jakim podlegają w zróżnicowanych dyskursach queer studies konteksty i słowniki teatralne. Główną osią są queerowe praktyki interpretacji tekstów kultury, których ewolucja ukazuje emancypacyjną i wspólnotową funkcję teatralizacji języków teoretycznych, pozwalających na wykorzystanie scenicznej estetyki do lektur afektywnych i naprawczych.

Paranoic Breakoffs, Community Returns – Theatrical Metaphors in Queer Theories

Abstract

In queer studies, both socially- and literature-oriented, theatrical metaphors are used to formulate ontological and epistemological research basis and its object. According to Judith Butler's gender theory, performance and performativity are the basic concepts regarding a constructive understanding of identity. On that account, this article presents different uses of theatrical vocabulary, ranging from Judith Butler's differentiation between "performance" and "performativity", to Eve Kosofsky Sedgwick's project of "reparative performance", which goes far beyond Butler's exclusion of artistic context.

Słowa kluczowe: queer studies, performatywność, performans, afekt, estetyka

Keywords: queer studies, performativity, performance, affect, aesthetics

Katarzyna Trzeciak, krytyczka i badaczka literatury, doktor literaturoznawstwa. Asystentka w Katedrze Krytyki Współczesnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się nowoczesnymi i ponowoczesnymi estetykami, związkami literatury i sztuk przestrzennych, teoriami krytycznymi XX i XXI wieku oraz materialistycznie zorientowanymi badaniami sztuki i kultury. Autorka między innymi monografii *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty* (2018) oraz tekstów poświęconych relacjom rzeźby i literatury. Laureatka konkursu NCN PRELUDIUM, stypendystka MNiSW za wybitne osiągnięcia naukowe. Obecnie wykonawczyni w projektach „Konstelacje krytyczne. Strategie krytyki literackiej” (NPRH) i „Miasto Idealne – pierwsze lata Nowej Huty na fotografiach Wiktora Pentala i Henryka Makarewicza” (MKiDN). Współredaktorka podcastu krytycznoliterackiego „Book's not dead”: <https://soundcloud.com/booksnotdead>. Współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym” i z miesięcznikiem „Nowe Książki”.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)

ISSN 2353-4583

DOI 10.24917/23534583.7.13

Anna Skubaczewska-Pniewska

ORCID 0000-0002-6527-3494

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Kryminalny teatr teorii Normana Hollanda

„W każdym badaczu literatury drzemie sfrustrowany pisarz”¹ – słowa głównego bohatera osobiwego kryminału Normana N. Hollanda można odnieść także do jego autora, który zresztą zdaje się czytelnika do tego zachęcać. Dość powiedzieć, że protagonista nosi takie samo imię i nazwisko, jakie widnieje na stronie tytułowej opublikowanego w 1995 roku utworu, którego tytuł – *Death in a Delphi Seminar: A Postmodern Mystery* (Śmierć na seminarium delfickim: tajemnica postmodernistyczna) – bezpośrednio nawiązuje do programu naukowo-dydaktycznego opracowanego przez autora wraz z Murrayem Schwartzem i przez wiele lat realizowanego w ramach zajęć uniwersyteckich pod nazwą Delphi Seminar. Tym samym jest to odwołanie do prac naukowych obu profesorów, poświęconych ich autorskiej metodzie nauczania, zwłaszcza do książki z 2008 roku *Know Thyself. Delphi Seminars* (Poznaj samego siebie. Seminaria delfickie)², przy czym publikowali oni razem prace na ten temat już w połowie lat siedemdziesiątych³.

Normana N. Hollanda (1927–2017) wymienia się wśród najważniejszych amerykańskich przedstawicieli teorii rezonansu czytelniczego (*reader-response theory*). Zapewnił to sobie już książką z 1968 roku *The Dynamics of Literary Response*. Od zdecydowanie bardziej znanych w Polsce badaczy niemieckich, Wolfganga Isera i Hansa Roberta Jaussa, a także od Stanleya Fisha, do którego jest

1 N.N. Holland, *Death in a Delphi Seminar. A Postmodern Mystery*, New York 1995, s. 48. W dalszej części artykułu odwołania do tego wydania będą lokalizowane w tekście głównym w postaci numerów stron podanych w nawiasach. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z obcojęzycznych tekstów przytaczam we własnym przekładzie.

2 Ani ta książka, ani ta powieść nie były tłumaczone na język polski. Podałam polskojęzyczne wersje tytułów, by uwypuklić podkreślaną w nich przez autorów zależność między tymi publikacjami.

3 N.N. Holland, M.M. Schwartz, *The Delphi Seminar*, „College English” 1975, t. 36, nr 7, s. 789–800. Zgodnie z notą bibliograficzną artykuł ten został przedrukowany jako pierwszy rozdział późniejszej książki: N.N. Holland, M.M. Schwartz, *Know Thyself. Delphi Seminars*, Gainesville, FL – New York 2008, s. 1–28.

często porównywany⁴, różniła Hollanda perspektywa psychologiczna i zamiłowanie do psychoanalizy. W 1990 roku wydał nawet kompendium *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*⁵. W tym samym czasie pracował nad zagadnieniami jaźni i świadomości, co zaowocowało dwiema monografiami pod znamienym tytułami *The I* (1985) i *The Critical I* (1992). Później autor zainteresował się bliżej neuropsychologią i kognitywistyką (np. *Literature and the Brain*, 2009), a także filmem (*Meeting Movies*, 2006); prowadził też programy telewizyjne.

Wracając do teorii recepcji, warto dodać, że szans jej rozwoju Holland upatrywał w podejściu empirycznym⁶. Przykładem takiego podejścia, a zarazem realizacją założeń dotyczących poznającego „ja” jest „Delphi Seminar”. Wybierając taką, a nie inną nazwę dla swojego programu nauczania, Holland i Schwartz określili razem jego główny cel i – można powiedzieć – aksjomat, który znalazł się w tytule ich wspólnej książki. Chodzi oczywiście o maksymę wyrytą na frontonie świątyni Apollona w Delfach: „Poznaj samego siebie” (*Know Thyself*). Aby osiągnąć ten cel, uczestnicy seminarium analizowali kolejno: dzieła literackie, własne zanotowane reakcje czytelnicze na te utwory oraz reakcje na te notatki – w postaci kolejnych zapisków (tu: squibs [s. 21]).

Nie negując ustaleń współczesnej nauki na temat decentracji, nieuchwytności osobowości i tożsamości, Norman Holland za prymarny uważa fakt, że interpretator zawsze angażuje własne ja w proces poznawczy, niezależnie od tego, jak dalekiej dekonstrukcji ono podlega i jak bardzo jest nieuchwytnie. Interpretacja literacka nie różni się w tym względzie od filmowej ani od analizy marzenia sennego, czy wręcz od interpretacji osobowości⁷. Amerykański badacz idzie jeszcze dalej: „Mogę zatem mówić o jakiejś osobie jak o utworze poetyckim”⁸. W myśl rozprawy *Critical I* „ja” nie jest niczym innym jak produktem interpretacji dokonanej przez inne „ja”⁹. Indywidualność, niepowtarzalność interpretatora jest tu elementem kluczowym i wysuwa się w procesie poznawczym na pierwszy plan. „Mogę szczegółowo i ściśle mówić o tym, co jednostkowe – człowieku lub wierszu – pod warunkiem że

4 Sam Holland dostrzegał daleko idące zbieżności, ale nie ukrywał przekonania, że w zakresie estetyki recepcji zaszedł dalej niż Fish. Por.: I. Salami, „*We Understand Our Perception of Literature*”. *An Interview with Norman Holland*, „*Southeast Asian Review of English*”, t. 49: 2009, s. 110.

5 Uwagę zwraca obecność nazwiska autora w tytule książki. W jej zakończeniu Holland przeprosza za wiele odwołań do własnych prac i zapewnia, że mniejsza liczba cytowań Freuda nie oznacza, jakoby uważał siebie za ważniejszego badacza od ojca psychoanalizy. Nie trudno skojarzyć te uwagi z częstotliwością występowania nazwiska Holland w analizowanej powieści. N.N. Holland, *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*, New York 1990, s. VI.

6 C. Hamilton, R. Schneider, *Od Isera do Turnera i dalej. Na styku teorii recepcji i krytyki kognitywnej*, przeł. M. Marecki, „*Przestrzenie Teorii*” 2012, nr 18, s. 229.

7 N.N. Holland, *Critical I*, New York 1992, s. 226.

8 N.N. Holland, *Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy*, przeł. M.B. Fedewicz, „*Pamiętnik Literacki*” 1981, z. 4, s. 354.

9 N.N. Holland, *Critical I*, dz. cyt., s. 228.

pamiętam, iż to **ja** mówię”¹⁰. Oznacza to ni mniej, ni więcej, tylko że w rzeczywistości wcale nie rozumiemy wiersza, lecz naszą jego percepcję¹¹. Dzięki temu spotkanie z dziełem artystycznym, podobnie jak spotkanie z drugim człowiekiem, staje się nie tyle okazją do poznania innej osobowości, ile daje możliwość autokreacji i stymuluje proces zdobywania samowiedzy.

Jako krytycy jesteśmy powołani do interpretowania nie tylko tekstu, ale także tego, co o nim mówimy. Łącząc te dwa wymiary, wykorzystujemy wiedzę literacką, aby osiągnąć samowiedzę. W naszych interpretacjach wyrażamy i na nowo stwarzamy siebie – to zresztą robiliśmy zawsze – teraz jednak możemy to robić z pełną świadomością¹².

Pomimo tak daleko idącego eksponowania roli i osobowości interpretatora Holland nie deprecjonuje przedmiotu poznania, chociaż traktuje go instrumentalnie. Wyrazić i poznać jaźń możemy zdaniem badacza wyłącznie za pośrednictwem procesów poznawczych skierowanych na przedmioty. Uczestnicy seminarium, które stało się tematem powieści, odkrywają swój „styl poznawczy”, czytając, pisząc i analizując teksty.

Nazywanie *Śmierci na seminarium delfickim* powieścią wymaga uzasadnienia. Intertekstualna, centonowa kompozycja utworu, będącego kompilacją różnych tekstów, bardziej niż tradycyjną powieść przypomina akta sprawy kryminalnej. Wśród przytaczanych fragmentów przeważają opatrzone stosownymi nagłówkami zapisy policyjnych przesłuchań, dyskusje śledczych i profesjonalne ekspertyzy – analizy materiału dowodowego. W związku z tym, że śledztwo prowadzone jest w sprawie morderstwa dokonanego podczas seminarium odbywającego się na Wydziale Anglistyki Uniwersytetu Stanu Nowy Jork w Buffalo (State University of New York at Buffalo), na materiał dowodowy składają się głównie studenckie eseje, a funkcję eksperta pełni profesor literaturoznawstwa (jak już wiemy, nazwiskiem Holland), specjalista w zakresie *reader-response theory*, która jest metodologiczną bazą zajęć. Obficie cytowane drobiazgowo analizy i dyskusje na temat tekstów powstałych w ramach seminarium upodabniają z kolei utwór do rozprawy teoretycznoliterackiej. Poza estetyką recepcji na kartach *Death in a Delphi Seminar* pojawia się instrumentarium badawcze psychoanalizy, dekonstrukcjonizmu, toczą się dyskusje o lingwistyce strukturalnej i New Criticism. Oczywiście nie brakuje też cytatów i aluzji literackich, których zakres wykracza poza dzieła omawiane podczas zajęć.

Osobne grupy intertekstów tworzą różnorodne odwołania do literatury kryminalnej oraz do słynnych dramatów. Fabularną motywacją tych pierwszych jest temat zasygnalizowany w tytule, czyli śmierć uczestniczki seminarium (dodajmy, mająca znamiona przestępstwa). Natomiast teatralizacja wiąże się z osobą głównego śledczego, który jest absolwentem Yale School of Drama i dramatopisarzem. W powieściowym dochodzeniu wielokrotnie znajduje on okazje do wykorzystania swojego pierwszego wykształcenia, na przykład robiąc aluzje do Hamleta w rozmowie

10 N.N. Holland, *Interpretacja literatury...*, dz. cyt., s. 354. Podkreślenie autora.

11 I. Salami, *“We Understand Our Perception of Literature”*, dz. cyt., s. 110

12 N.N. Holland, *Interpretacja literatury...*, dz. cyt., s. 357.

z jednym profesorów (ich niezrozumienie jest dowodem, że pod rzekomego uczonego podszywa się jego brat bliźniak).

Transkrypty poszczególnych etapów śledztwa, stanowiące trzon intertekstualnej struktury utworu, czyta się jak dialogi dramatyczne, dzięki czemu cały tekst zdaje się rozpisany na sceny i akty. Zresztą nawet postaci powieściowe nadmieniają, że czują się jak na scenie teatralnej (s. 268). Właściwie utwór można by bez większych trudności wystawić w teatrze lub potraktować jako prawie gotowy scenariusz i uczynić podstawą filmu.

Do teoretycznoliterackiego, teatralnego oraz kryminalnego zaplecza utworu trzeba będzie wrócić; w tym miejscu należy podkreślić, że repertuar aktualizowanych przez Hollanda gatunków jest o wiele szerszy. Wśród fragmentów składających się na tekst powieści znajdziemy listy, dziennik, artykuły prasowe, zarządzenia uniwersyteckie czy stenogramy rozmów telefonicznych.

Jak pisał Michaił Bachtin, „gatunek stanowiący element innego gatunku przestaje być gatunkiem”¹³. Tylko po bachtinowsku rozumiana powieść, z jej dialogicznością i zdolnością do anektowania wszelkich struktur gatunkowych, może być w tym wypadku „ostateczną całością”¹⁴, przekształcającą „tekstowy amalgamat” w utwór artystyczny. Sam Holland określał go, zgodnie z tradycją anglosaską, jako *mystery novel*¹⁵, choć bardziej adekwatne byłoby tu określenie *mystery academic novel*¹⁶. Z kolei Michael Greaney preferował *campus murder story*¹⁷ i oprócz intertekstualnej powieści Hollanda nazywał tak *Murder at the MLA* (1993) D.J.H. Jonesa i *The Death of the Author* (1992) Gilberta Adaira. Wśród pojęć oferowanych przez polski „słownik genologiczny” najbliższy tym przykładom wydaje się „kryminał akademicki”¹⁸. W skompilowanych przez pisarza-literaturoznawcę notatkach, zapisach przesłuchań i – *last but not least* – miniwykładach teoretycznoliterackich znajdziemy namiastkę narracji linearno-powrotnej, uznawanej przez Stanko Lasicia za wyróżnik powieści kryminalnej¹⁹. Tajemnicę nagłego zgonu studentki, podobnie jak śmierć kolejnego seminarzysty i wiele innych zagadkowych zdarzeń udaje się wyjaśnić dzięki metodzie interpretacji wypracowanej na seminarium delfickim.

Powieściowy Holland zostaje w śledztwie asystentem (chciałoby się powiedzieć, Watsonem) porucznika policji. Początkowo panowie trochę ze sobą

13 M. Bachtin, *Słowo o wyprawie Igora w historii epopei*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, t. 1, Kraków 2009, s. 388.

14 Tamże, s. 388. Podkreślenie autora.

15 I. Salami, „*We Understand Our Perception of Literature*”, dz. cyt., s. 110.

16 L. Gruszewska-Blaim, *The College Mystery and the Mystery Academic Novel. A Preliminary Differentiation*, w: *Academia in Fact and Fiction*, red. L. Gruszewska-Blaim, M. Moseley, Frankfurt am Main 2016, s. 91–94.

17 M. Greaney, *Contemporary Fiction and the Uses of Theory. The Novel from Structuralism to Postmodernism*, New York 2006, s. 124.

18 Zob.: A. Skubaczewska-Pniewska, „*Niepomierna intertekstualność*”, czyli powieść uniwersytecka między romansem a kryminałem, w: *Literatura prze-pisana. 2: Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Łódź 2016, s. 151–158.

19 S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 61.

konkurują, co można postrzegać w kategoriach konfrontacji teorii literatury z dramatem i teatrem. Jednak Justin Rhodes szybko uznaje wyższość profesora, który *de facto* zostaje jego mentorem i przewodnikiem. Wykładowca wprowadza detektywa w świat literaturoznawstwa. Przedstawia on ów świat jako krainę tyleż fascynującą, ile niebezpieczną: „Ostrzegam cię, to wiąże się z teorią literatury. Czy na pewno chcesz w to brnąć?” (s. 42). Justin rzecz jasna brnie i początkowo czuje się bardzo zdezorientowany, ale po jakimś czasie radzi sobie w dyskusjach z przedstawicielami modnych kierunków badań literackich coraz lepiej. Docenia to także powieściowcy Normand Holland. Największa pochwała, jaką detektyw słyszy z ust profesora, brzmi: „Justinie, stajesz się sprytny niczym teoretyk literatury” (s. 313).

Przed wypowiedzeniem tych słów wykładowca wielokrotnie wykazuje teoretycznoliteracką ignorancję detektywa, mimo że Rhodes nie jest prostym policjantem, ale wykształconym w Yale dramaturgiem, a jedną z jego sztuk wystawiono niegdyś nawet na Broadwayu. Powrót na uniwersytet, tym razem w roli śledczego, wyzwała wspomnienia i prowokuje Justina do porównań wydziału, który reprezentuje obecnie, ze School of Drama, którą ukończył, i z Wydziałem Anglistyki, gdzie odbywa się tytułowe seminarium (s. 22) i gdzie wciąż słyszy ironiczne pytania, czy mówią mu coś nazwiska: Jacques’a Lacana, Héléne Cixous czy Julii Kristevej (s. 24) lub, innym razem, Jacques’a Derridy, Hillisa Millera czy Paula de Mana (s. 47). Jak się wydaje, Holland potrzebował partnera do akademickich dyskusji, wystarczająco inteligentnego i kulturalnego, by cierpliwie wysłuchiwał jego wykładów, ale też na tyle niedouczzonego, by na jego tle teoretyk literatury mógł pokazać swój potencjał intelektualny, odkrywczość swoich koncepcji i ich znaczenie dla całego uniwersytetu. Justin Rhodes, jako członek wpływowego rodu, idealnie nadaje się do pełnienia tej funkcji. Tytułowe seminarium odbywa się w Rhodes Hall, rezydencji rodzinnej darowanej uniwersytetowi.

Ośmioosobowa grupa Hollanda, złożona ze studentów i wykładowców, stanowi „mikroakademię” (*microacademy*²⁰), a jednocześnie zamknięty krąg podejrzanych, charakterystyczny dla klasycznej opowieści detektywistycznej w stylu *Dziesięciu małych Murzynków* (inny tytuł *I nie było już nikogo*) czy *Morderstwa w Orient Expressie*. Zresztą, wielbiciele Agathy Christie bez trudu rozpoznają w *Śmierci na seminarium delfickim* wiele „tropów” prowadzących do wymienionych utworów. Otruta neurotoksyną Patricia Hassler, znienawidzona przez wszystkich szantażystka, okazuje się samobójczynią, aranżującą zbrodnię niemal doskonałą, aby rzucić podejrzenie na byłego chłopaka, w zemście za kradzież jej pracy dyplomowej. Jak przystało na absolwentkę Yale Patricia (Trish) to zwolenniczka dekonstrukcji, która pragnie zostać drugim Haroldem Bloomem lub Paulem de Manem (s. 279). Dlatego bezpardonowo kontestuje metodę Hollanda. „Trish była gorliwą dekonstrukcjonistką. »Gorliwa« jest tu właściwym słowem. Chciała nas wszystkich nawrócić. Traktowała to jak religię” (s. 45). Głównym efektem tej „krucjaty” – mówiąc eufemistycznie – była powszechna niechęć otaczająca dekonstrukcjonistkę²¹. Z punktu

20 N.N. Holland, M.M. Schwartz, *The Delphi Seminar*, dz. cyt., s. 791.

21 Dobrze oddaje ją używane przez jednego z seminarzystów określenie *decockstruction* (s. 38).

widzenia późniejszego śledztwa w sprawie jej śmierci jest to o tyle istotne, że stawia wszystkich uczestników seminarium w kręgu podejrzeń. Trzeba jednak dodać, że poza motywami, nazwijmy je „metodologicznymi”, pod uwagę brane są także inne motywy domniemanej zbrodni, takie jak szantaż czy zazdrość.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że powieść została napisana głównie po to, by zderzyć *reader-response criticism* w wersji Hollanda z metodą badania tekstów rodem z Yale. Zderzyć, ale także wyraźnie odróżnić obie propozycje badawczo-analityczne, przez niewtajemniczonych wrzucane czasem do jednego worka, a także wykazać specyfikę, oryginalność i operacyjną sprawność projektu nazwanego Delphi Seminar. Gdy Rhodes, na wstępne uwagi profesora odnośnie do koncepcji tekstu przyjmowanej na jego zajęciach reaguje pytaniem: „A więc tekst znika. Pewnie jesteś jednym z tych dekonstrukcjonistów, o których chodziły słuchy w School of Drama?”, Holland natychmiast zaprzecza: „Wręcz przeciwnie” (s. 44), i wkłada dużo wysiłku w wyjaśnienie detektywowi, na czym polegają różnice między jego metodą badawczą i dekonstrukcjonizmem, z którym *de facto* rywalizuje. Ów „agon” odbywa się za pośrednictwem popisowych interpretacji (oczywiście cytowanych w powieści *in extenso*), w których żargonowi dekonstrukcjonistycznemu przeciwstawiony jest żargon psychoanalityczny, wspomagany przez amerykańską estetykę recepcji, dla Hassler – *psychobabble* (s. 306). Jak łatwo się domyślić, dekonstrukcja wychodzi z tego starcia pokonana. Holland-bohater nie tylko błyskotliwie odczytuje misterną intrygę przebiegłej samobójczyni, ale obnaża w jej osobie sprzeczności wyznawanej przez nią tak żarliwie teorii. Okazję ku temu stwarza sprawa spornej dysertacji, której prawnicy z Yale University nie zdołali rozstrzygnąć. Trish broniła jak lwica własnego autorstwa wbrew dekonstruktywistycznej teorii tekstu i tezie o śmierci autora, którą wcześniej autorytatywnie uzasadniała. Paradoksalnie, plagiatora demaskuje dopiero jej faktyczna śmierć.

Niezorientowanemu we współczesnym dyskursie porucznikowi Holland musi wyjaśnić logikę współczesnych koncepcji, które legitymizują plagiat – główne przestępstwo akademickie (*primal academic crime*) (s. 310).

[...] jak ci już, zdaje się, mówiłem – główna idea współczesnej teorii literatury głosi, że autor jest martwy. Tak naprawdę nie ma żadnego autora. Zaczęło się od Nietzschego. „Podmiot” to tylko „fikcja”. Konstrukcja. Coś, co przyjmujemy, żeby nadać sens zdarzeniom. Foucault mówi, że to, co określamy mianem autora, jest tylko projekcją sposobu, w jaki myślimy o tekstach literackich. Następnie przychodzą inni nowocześni teoretycy literatury i twierdzą, że tekst jest wypadkową serii kodów językowych, które nie należą do żadnej konkretnej osoby, ale do społeczeństwa. Roland Barthes mówi, że „ja”, które czyta tekst, już samo w sobie jest mozaiką innych tekstów, kodów językowych. Żadna osoba nie jest więc autorem. Autor jest podwójnie martwy, po pierwsze, jest zabity psychologicznie – jako nasza projekcja – a następnie całkowicie rozpuszczony w morzu języka, które nas otacza (s. 310).

Reakcja Rhodessa obniża powagę zrekapitulowanych przez wykładowcę tez: „Zaczynam się czuć jak ektoplazma” (s. 310).

Postrzegając rzeczywistość w kategoriach teatralnych, porównując zdarzenia na uniwersytecie do sytuacji z *Hamleta* czy prowadzenie seminarium do pracy

reżysera, śledczy Rhodes pośrednio nadaje wymiar wielkich tragedii konfliktom między rzecznikami różnych teorii. Powstaje pytanie, czy ta teatralizacja służy czemuś więcej niż reklamie „Delphi Seminars”. Elżbieta Perkowska-Gawlik nazwała Hollanda „genialnym promotorem samego siebie”²² i trudno nie przyznać jej racji. Jak inaczej zinterpretować podziękowania złożone na koniec Schwartzowi, którym towarzyszy deklaracja, że zaprezentowany opis ich metody nauczania ma służyć każdemu, kto chciałby ją zastosować (s. 333)? Z drugiej strony trzeba przyznać, że *Death in a Delphi Seminar* wyróżnia się wśród dokonanych piszących powieści akademików. Cechy gatunku zostały tu doprowadzone do skrajności. Konia z rzędem temu, kto stworzy jeszcze bardziej intertekstualny kryminał, jeszcze głębiej „zanurzony” w naukowych dokonaniach autora. Jeśli „w każdym badaczu literatury drzemie sfrustrowany pisarz”, to może i „w każdym pisarzu drzemie sfrustrowany badacz literatury”.

Bibliografia

- Bachtin Michaił, *Słowo o wyprawie Igora w historii epopei*, przeł. Tamara Brzostowska-Te-reszkiewicz, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. Danuta Ulicka, t. 1, TAIWPN Universitas, Kraków 2009, s. 387–389.
- Gruszevska-Blaim Ludmiła, *The College Mystery and the Mystery Academic Novel. A Preliminary Differentiation*, w: *Academia in Fact and Fiction*, red. Ludmiła Gruszevska-Blaim, Merritt Moseley, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2016, s. 91–104.
- Hamilton Craig, Schneider Ralf, *Od Isera do Turnera i dalej. Na styku teorii recepcji i krytyki kognitywnej*, przeł. Mateusz Marecki, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 18, s. 221–246.
- Greaney Michael, *Contemporary Fiction and the Uses of Theory. The Novel from Structuralism to Postmodernism*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Holland Norman N., *The Critical I*, Columbia University Press, New York 1992.
- Holland Norman N., *Death in a Delphi Seminar. A Postmodern Mystery*, State University of New York Press, New York 1995.
- Holland Norman N., *The Dynamics of Literary Response*, Oxford University Press, New York 1968.
- Holland Norman N., *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*, Oxford University Press, New York 1990.
- Holland Norman N., *The I*, Yale University Press, New Haven 1985.
- Holland Norman N., *Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy*, przeł. Maria Bożena Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4, s. 343–358.
- Holland Norman N., *Schwartz Murray M., The Delphi Seminar*, „College English” 1975, t. 36, nr 7, s. 789–800.
- Holland Norman N., *Schwartz Murray M., Know Thyself. Delphi Seminars*, Gainesville, ThePsyArt Foundation, FL –New York 2008.
- Lasić Stanko, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. Magdalena Petryńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

22 E. Perkowska-Gawlik, *The Multiple Identities of Norman N. Holland in Postmodern Mystery and Academia*, w: *Academia in Fact and Fiction*, dz. cyt., s. 112.

Perkowska-Gawlik Elżbieta, *The Multiple Identities of Norman N. Holland in Postmodern Mystery and Academia*, w: *Academia in Fact and Fiction*, red. Ludmiła Gruszevska-Blaim, Merritt Moseley, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2016, s. 105–113.

Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism, red. Jane P. Tompkins, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1980.

Salami Ismail, "We Understand Our Perception of Literature". An Interview with Norman Holland, „Southeast Asian Review of English” 2009, t. 49, s. 109–111.

Skubaczewska-Pniewska Anna, „Niepomierne intertekstualność”, czyli powieść uniwersytecka między romanssem a kryminałem, w: *Literatura prze-pisana. 2: Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, Danuta Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 151–158.

Streszczenie

Artykuł skupia się na *Death in a Delphi Seminar: A Postmodern Mystery* (1995) Normana N. Hollanda oraz na relacjach między tą powieścią i Hollandowską wersją *reader-response theory*. Tym, co czyni powieść interesującą, jest jej intertekstualna struktura, teatralizacja życia akademickiego i różne wcielenia autora, który igra własną tożsamością. Tekst stanowi mozaikę, zestawienie różnych tekstów, takich jak zapisy przesłuchań, fragmenty dziennika, listy, artykuły prasowe, prace studentów, itp. Autor "przepisuje" konwencje kryminału w stylu powieści akademickiej. Główny bohater, nazwiskiem Holland, podobnie jak sam autor, jest twórcą niekonwencjonalnej metody nauczania zwanej "Delphi Seminar", polegającej na analizie studenckich interpretacji tekstów literackich. Metoda, którą "prawdziwy" Holland, wraz z Murrayem M. Schwartzem, zaprezentował w książce *Know Thyself: Delphi Seminars* (2008), w powieści wykorzystana została w śledztwie w sprawie morderstwa. Autorka artykułu zastanawia się, czy powieść Hollanda jest głównie reklamą "Delphi Seminar", czy raczej interesującym kryminałem akademickim, czy wreszcie ważnym głosem w teoretycznej dyskusji na temat *reader-response criticism*, dekonstrukcji i psychoanalizy w badaniach literackich.

Norman Holland's Crime Theatre of Theory

Abstract

This paper focuses on *Death in a Delphi Seminar: A Postmodern Mystery* (1995) by Norman N. Holland and the relationship between the novel and Holland's version of the reader-response theory. What makes the novel interesting is its intertextual structure, theatricalization of academic life and various incarnations of the author who plays with his own identity. The text is a combination, an amalgam of other texts, such as police tape transcripts, fragments of a diary, letters, newspaper articles, student's essays, etc. The author rewrites the conventions of crime fiction in the style of an academic novel. The protagonist, Holland by name, is an artificer of an unconventional teaching method called "Delphi Seminar", based on the analysis of students' narrative responses to literary texts, just like the author himself. In the novel, the method, presented by real Holland in cooperation with Murray M. Schwartz in the *Know Thyself: Delphi Seminars* (2008), is used as a murder investigation method. The author of this paper poses a question if Holland's novel is mainly an advertisement of "Delphi Seminar" or an interesting academic mystery novel, or a serious voice in the theoretical debate on reader-response criticism, deconstruction and psychoanalysis in literary criticism.

Słowa kluczowe: teoria rezonansu czytelniczego, dekonstrukcja, psychoanaliza, powieść akademicka, kryminał

Keywords: reader-response theory, deconstruction, psychoanalysis, academic novel, crime fiction

Anna Skubaczewska-Pniewska, dr hab., prof. UMK, kierownik Katedry Teorii Literatury i Komparatystyki w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; autorka monografii: *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego* (2006) oraz *W więzieniu systemu. Ferdinand de Saussure a teoria literatury* (2013); współautorka i współredaktorka prac zbiorowych: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje* (wyd. 1: 1999, wyd. 2: 2011), *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty* (2007), *Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych* (2009), *Teoria literatury w świetle językoznawstwa* (2011), *Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle)* (2017), „Xenia Toruniensia” XV (Walerij Tiupa, *Wykłady z nieklasycznej narratologii*, 2018), *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje* (2019).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)

ISSN 2353-4583

DOI 10.24917/23534583.7.14

JUWENILIA NAUKOWE

Justyna Przerwa

ORCID 0000-0003-2933-2538

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Trylogia kryminalna Zygmunta Miłoszewskiego

Powieści kryminalne w ostatnich latach zyskują coraz większą popularność. Wpływa to na wzrost liczby tworzonych dzieł, a także na zmianę podstawowego kształtu tego gatunku. Kryminały wciąż bazują na obligatoryjnych czynnikach, takich jak: zbrodnia, zagadka, dedukcja, śledztwo. Klasyka ta jest aktualnie wzbogacona o tło społeczno-obyczajowe. Obok wątków kryminalnych czytelnik zaznajamia się z dodatkową problematyką, dotyczącą między innymi codzienności ludzkiej i sfery psychologicznej. Przykładem takich powieści jest trylogia kryminalna Zygmunta Miłoszewskiego, z prokuratorem Szackim w roli pierwszoplanowej. Niniejszy artykuł stanowi próbę ukazania głównych elementów składających się na budowę *Uwikłania*, *Ziarna prawdy* oraz *Gniewu*: konstrukcji intrygi kryminalnej oraz kreacji protagonisty. Celem rozważań jest wyeksponowanie klasycznych oraz aktualnych wyznaczników kryminalnych, które przenikają się w trylogii Miłoszewskiego.

Perspektywa zastosowana przez Miłoszewskiego w jego utworach wynika z wysokiej świadomości gatunkowej autora. W wywiadach udzielanych po premierze powieści odnosi się on do specyfiki kryminału. Miłoszewski zdaje sobie sprawę ze zmiany nastawienia odbiorców tego gatunku: „Czytelnik chce, żeby kryminał był porządną powieścią obyczajową z dobrym opisem społeczeństwa, dobrym opisem dnia codziennego”¹. Autor trylogii o prokuratorze Szackim wplata nowoczesne koncepcje w klasyczne schematy, wiedząc, że jest to atrakcyjne dla współczesnego czytelnika, jak sam stwierdza:

Kryminałów jest zatrzęsienie, więc nic dziwnego, że autorzy próbują się z tej masy wyróżnić i podejmują z czytelnikiem pewną grę. Bo on z jednej strony oczekuje od kryminału znanej, ustalonej konwencji: zaczyna się od tego, że jest trup, potem ktoś się tym trupem interesuje i próbuje dojść, skąd ten trup się wziął, na końcu zaś poznajemy rozwiązanie zagadki. Ale jednocześnie w tych ramach czytelnik chce mieć coś nowego:

1 D. Kowalska, *Zygmunt Miłoszewski: praca pisarza jest jak każda inna. Tylko bardziej niewdzięczna i nudna*, „Polskatimes Plus” 2014, <https://polskatimes.pl/zygmunt-miloszewski-praca-pisarza-jest-jak-kazda-inna-tylko-bardziej-niewdzieczna-i-nudna/ar/3408881> (dostęp: 1.06.2019).

jakąś nieoczywistą fabułę, tło społeczne, opis profesji, o których nie miał pojęcia, zaskakującego bohatera².

Schematyzm działań

Struktura powieści kryminalnej Miłoszewskiego realizuje schemat zdarzeń i aktywności postaci będący jakby w zgodzie z założeniami Władimira Proppa, poczynionymi w *Morfologii bajki*. We wszystkich trzech tekstach powtarza się pewien typ działań, charakterystyczny dla przebiegu fabuły. Agnieszka Kruszyńska uzasadnia porównanie literatury kryminalnej do baśni, nawiązując do słów Kazimierza Szymeczki, który pisze o tych gatunkach jako o formach zapewniających „ład świata i zwycięstwo dobra”³.

Stanko Lasić wyróżnia pięć bloków kompozycyjnych, które kształtują fabułę powieści kryminalnej. Należą do nich: przygotowanie zbrodni, śledztwo, odkrycie, pościg i kara⁴. Pokazuje to schematyzm zdarzeń charakterystyczny dla tego gatunku. Elementy te ułożone są w chronologicznym porządku. Natomiast powieść kryminalna charakteryzuje się achronologiczną kompozycją. Treść, którą poznaje czytelnik, nie jest zgodna z porządkiem wydarzeń. Jerzy Siewierski zauważa:

W jakimś sensie powieść kryminalna przypomina film wyświetlany od tyłu. Punktem wyjścia jest zbrodnia, a w toku akcji dowiadujemy się stopniowo o przebiegu wypadków, które do niej doprowadziły. Oczywiście chronologia jest zaburzona, wydarzenia wcześniejsze przeplatają się z późniejszymi, a właściwy porządek i wzajemne powiązania przyczynowo-skutkowe stają się dla nas jasne dopiero na ostatnich stronicach książki⁵.

Trylogia kryminalna Miłoszewskiego bazuje na wyżej wymienionych blokach kompozycyjnych. Autor korzysta z typowego zakresu zdarzeń, dopasowując ich kolejność do porządku opowieści.

Znalezienie ofiary (bądź pierwszej ofiary) za każdym razem ma miejsce w pierwszym rozdziale. Już na początku *Uwikłania* pojawia się jasno zarysowana zbrodnia, wokół której konstruowana będzie powieść. Oprócz podstawowej funkcji informacyjnej moment ten posiada jeszcze jedną właściwość. Stanowi pewien typ obrazowania, który jest charakterystyczny dla trylogii kryminalnej Miłoszewskiego. Na przykład porównanie pozostałości oka zamordowanego mężczyzny do bolidu Formuły 1 jest pewną deziluzją grozy. Narrator rozładowuje tym samym napięcie

2 K. Nowakowska, *Zygmunt Miłoszewski nie chce już pisać kryminałów*. „Wyścig na najokrutniejsze zbrodnie trwa”, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16810220,Zygmunt_Miloszewski_nie_chce_juz_pisac_kryminalow_.html (dostęp: 1.06.2019).

3 A. Kruszyńska, *Kształtowanie wyobraźni kryminalnej w tekstach paraliterackich na łamach „Tajnego Detektywa” w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, Kraków 2015, s. 57–74.

4 S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tłum. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 69.

5 J. Siewierski, *Powieść kryminalna. Wszystko o...*, Warszawa 1979, s. 36.

wywołane sceną kryminalną. Jest to zabieg, który można określić terminem Marii Gołębiewskiej – „demontaż atrakcji”⁶:

– Co to w ogóle jest? – zwrócił się do Kuzniecowa, wskazując na zakończony czarną plastikową rączką szpikulec, wystający z prawego oka ofiary. Ulżyło mu, że dzięki pytaniu może odwrócić wzrok w stronę policjanta, zamiast patrzeć na bordowoszarą masę, która musiała być kiedyś okiem mężczyzny, a teraz zakrzepła na policzku w kształcie uparcie przywodzącym Szackiemu na myśl bolid Formuły 1.

– Rożen – odpowiedział Oleg. – Albo coś podobnego. W jadalni jest cały komplet w tym samym stylu. Noże, tasak, sztucce.

Szacki pokiwał głową. Narzędzie zbrodni pochodzi stąd. Jaka jest wobec tego szansa, że zabójca przyszedł z zewnątrz?⁷

Po znalezieniu zwłok następuje śledztwo. Przeprowadzone zostają przesłuchania, które mają na celu wykrycie sprawcy. Dzięki zrealizowanej przez prokuratora prowokacji ma miejsce odkrycie zabójcy i jego ukaranie. Na końcu fabuły czytelnik dowiaduje się, że morderstwa dokonała inna osoba niż ta, którą wcześniej podejrzewano. Jednakże: „Jeżeli kara została wymierzona błędnie, powieść można uznać za kryminalną, bo istotna zagadka została rozwiązana: wiemy, kto jest zbrodniarzem, i wiemy, że kara nie dotknęła osoby właściwej”⁸.

W *Ziarnie prawdy* pojawiają się aż trzy zbrodnie. Pierwsza poprzez stwierdzenie bohatera dotyczące zaistnienia „w końcu” porządnego mordu oddaje wcześniej przywołaną deziluzję grozy. W tym fragmencie próg wrażliwości bohatera nie zostaje przekroczony. Uważnie obserwuje on miejsce zbrodni. Wyraz „skanuje” w poniższym fragmencie jest nieprzypadkowy – scena skonstruowana jest na zasadzie wyliczeń:

Skinął wszystkim głową na powitanie, podszedł do zwłok i bezceremonialnie podniósł okrywającą je folię. Kobieta. Między czterdziestką a pięćdziesiątką. Paskudnie poderżnięte gardło, innych obrażeń nie widać. Nie wyglądało to na zbrodnię w afekcie. No, w końcu porządny trup. Już chciał ponownie przykryć ciało, ale coś nie dawało mu spokoju. Obejrzał je jeszcze dwa razy od stóp do głów, zeskanował wzrokiem miejsce zbrodni (*Sz, Zp*, s. 261).

Druga scena, w której widok jest dla bohatera najgorszy w skali wszystkich dotychczasowych obrazów zbrodni, stanowi przykład eskalacji doznań. Ten fragment także zawiera wyliczenia – Szacki przypomina sobie to, co widział do tej pory, aby odwrócić uwagę od makabrycznego zajścia:

Zanim Szacki zdążył wydać jakiegokolwiek polecenie, Marszałkiem wstrząsnęły torsje, chwilę z nimi walczył, a potem obrzygał siebie i swoje wąsy. Niewiarygodne, pomyślał Szacki, ale w gruncie rzeczy nie miał do niego pretensji. Widok był straszny, chyba najgorszy, jaki widział w swojej karierze. Rozkładające się zwłoki, topielcy, pogorzelnicy,

6 M. Gołębiewska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003.

7 Z. Miłoszewski, *Szacki. Trylogia kryminalna. Uwikłanie / Ziarno prawdy / Gniew*, Warszawa 2016, s. 15. Kolejne fragmenty pochodzące z trylogii będą oznaczane skrótami, z których pierwszy wskazywać będzie tytuł trylogii, a drugi – tytuł części.

8 S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, dz. cyt., s. 69.

ofiary meliniarskich mordów i bójek z roztrzaskanymi czaszkami, wszystko to blakło przy wiszącym na haku trupie Grzegorza Budnika, jeszcze do niedawna poszukiwanego listem gończym jedyne go podejrzanego w sprawie zabójstwa swojej żony (Sz, Zp, s. 366–367).

Trzecia sytuacja, przywołana niżej, jest jakby kompilacją dwóch pierwszych scen. Szacki spojrział na zwłoki tak, jak zrobił to w przypadku oględzin ciała bohatera *Uwikłania* – Telaka. Następnie podobnie jak w drugim fragmencie starał się eskalować doznania przywoływaniem innych zbrodni, tak tutaj odwołuje się do zadań biegłych:

Dopiero wtedy zrobił to, na co do tej chwili nie mógł się zdobyć, czyli spojrział wprost na zwłoki Szyllera, jednocześnie oświetlając go swoją latarką. Biznesmen patriota był rozpoznawalny tylko dlatego, że przykuto go do ściany na tyle wysoko, że psy nie mogły pożreć jego twarzy. Cała reszta, od mniej więcej linii klatki piersiowej w dół, była krwawym strzępem, Szacki nie chciał zgadywać, w które miejsca pasują porozrzucane po całym pomieszczeniu kawałki. Biegli, biegli się tym zajmą (Sz, Zp, s. 471).

Sposoby ukazywania makabrycznego widoku opierają się w tym utworze na stopniowym ujawnianiu obrazu, ale też na „porzucaniu” go. Anna Martuszevska zaznacza: „Nowe morderstwo bardziej jednak oddziałuje na emocje czytelnika niż na jego sprawność logiczną, wzmacnia więc przede wszystkim nastrój grozy. W polskiej powieści liczba zbrodni nie jest przeważnie zbyt wielka, rzadko sięga nawet dwóch, a są takie powieści, w których i pierwsza zbrodnia okazuje się pozorna”⁹. *Ziarno prawdy* potęguje nastrój kryminalnej grozy z każdą kolejną ofiarą. W tej powieści pojawia się trzech zamordowanych. Taka liczba wpływa na dynamikę śledztwa, jest ono bardzo rozbudowane. Kiedy prokurator odkrywa prawdę, następuje swego rodzaju pościg – Szacki demaskuje mordercę z zaskoczenia. Dopiero później sam sprawca opisuje krok po kroku przygotowanie zbrodni, po czym zostaje ukarany.

Gniew także odchodzi od reguły pojedynczego morderstwa. To historia zawierająca dwa właściwe morderstwa i jedno upozorowane. Na podstawie znalezionych kości Szacki rozpoczyna śledztwo. Wyniki analizy dają prokuratorowi pewne wyobrażenie o tym, w jaki sposób przygotowano zbrodnię. Dochodzenie kończy się odkryciem sprawcy. Okazuje się, że winna jest kobieta (Wiktoria Sendrowska), która wchodzi z bohaterem w niebezpieczną grę, polegającą na „wymianie zachowań angażujących więcej niż jeden stan ego”¹⁰. Porywa jego córkę i pozoruje jej śmierć. W wyniku silnych emocji Szacki, który przekonany jest, że jego córka nie żyje – zabija Sendrowską. Co rzadkie – prokurator, który w każdej z części ścigał przestępców, sam stał się mordercą. Przy odkryciu zbrodni wychodzi na jaw, że Wiktoria Sendrowska nie działała w pojedynkę. Co nieczęste w tego typu powieściach, jej mentorem był asesor Edmund Falk (współpracownik Szackiego). Powieść zawiera więc schemat zagadki w zagadce, w którym „[...] w podstawową szaradę kryminalną

9 A. Martuszevska, *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, w: *Formy literatury popularnej. Studia*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław etc. 1973, s. 98–114.

10 I. Krzemiński, *Co się dzieje między ludźmi?*, Warszawa 1999, s. 88.

wmontowana zostaje jeszcze jedna zagadka, i to taka, że jej rozwiązanie przewraca do góry nogami sens całej opowieści”¹¹.

Intryga w intrydze

Pewne „aktorstwo” jest charakterystyczne dla relacji międzyludzkich, które bazują na wymianie zachowań. Istnieją sytuacje, kiedy „gra zainicjowana przez jedną osobę przechodzi po jakimś czasie w inną grę, którą prowadzi inna osoba. Zakłada to specyficzną przemienność ról: z ofiary można stać się katem i odwrotnie”¹². Jakub Z. Lichański stworzył model zagadki, który może mieć zastosowanie w opisie *Gniewu*¹³. W tekście występują dwie strony – zadający zagadkę: Wiktoria Sendrowska i Edmund Falk, jako przedstawiciele grupy dokonującej samosądów na przestępcach, oraz odpowiadający: prokurator. Zadający zagadkę początkowo oczekują, że Szacki przyłączy się do ich organizacji, ale podejrzewając też, że ten się nie zgodzi, traktują nagranie, na którym widać mężczyznę dokonującego zabójstwa, jako formę gwarantującą milczenie. Początkowo to Wiktoria Sendrowska i Edmund Falk są osobami, które znają odpowiedzi, ale po odkryciu całej sprawy od prokuratora zależy zakończenie gry. Rozwiązanie zagadki podaje Falk, niemniej Szacki domyślał się jego treści. Zagadka ma rozstrzygnąć w sposób definitywny losy bohaterów, jednak *Gniew* charakteryzuje się kompozycją otwartą – nie wiemy zatem, co stało się z uczestnikami zdarzeń. Ważne są sytuacje kształtowane przez pytającego i odpowiadającego, które podczas przebiegu gry pojawiają się dwukrotnie. Za pierwszym razem wymiana zdań następuje między morderczynią Wiktorią Sendrowską a Szackim. Drugą rozmowę mężczyzna przeprowadza z Falkiem. Etapy tej łamigłówki to: przygotowanie, zadanie zagadki, poszukiwanie odpowiedzi, konfrontacja, rozwiązanie. Inicjacja aktu zagadki to moment wysłania prokuratorowi zdjęcia wylotu żeliwnej rury. Była to forma „zaproszenia” do gry. Treścią zagadki jest odkrycie, kto stoi za porwaniem Heleny Szackiej. Szacki podejmuje wyzwanie, ale nie od razu przystępuje do działania, na początku analizuje fakty, zastanawia się, czy może kogoś „włączyć” do gry – to element retardacji. W efekcie prokurator przegrywa, ponieważ daje się ponieść emocjom i zabija bohaterkę *Gniewu*, będąc w fałszywym przekonaniu o śmierci córki. Ale jego wygrana to posiadana wiedza, którą może wykorzystać przeciw asesorowi.

Literacko nie-nazwani pomocnicy prokuratora Szackiego¹⁴

Z typowym pytaniem w intrydze, czyli „kto zabił?”, prokurator nigdy nie mierzy się w pojedynkę. Pomocników bohatera można podzielić na trzy kategorie:

11 J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, dz. cyt., s. 56.

12 I. Krzemiński, *Co się dzieje...*, dz. cyt., s. 95.

13 J.Z. Lichański, *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Warszawa 2018, s. 374–375.

14 Stosując określenie z dywizem, odwołuję się do zapisu wyrażenia i zakresu problemowego monografii M. Graf, *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*, Poznań 2015.

współpracowników bezpośrednich, pośrednich i osoby postronne. Pierwsza grupa to koleżanka i koledzy z pracy. W *Uwikłaniu* – Oleg Kuzniecowa, w *Ziarnie prawdy* – Barbara Sobieraj i inspektor Leon Wilczur, w *Gniewie* – asesor Edmund Falk oraz Jan Paweł Bierut. Współpracownicy pośredni to patologdy udzielający Szackiemu podstawowych informacji oraz profiler Jarosław Klejnocki (występujący w drugiej i trzeciej części trylogii) – mężczyzna, do którego profesji wszyscy podchodzą sceptycznie, z dystansem, ale jego postać umożliwia dostrzeżenie szczegółów w innym świetle. Osoby postronne to pomocnicy, którzy nie pracują ani w wymiarze sprawiedliwości, ani dla prokuratora, ale zostają zaangażowani do pomocy jako profesjonalści w pewnych dziedzinach. Jeremiasz Wróbel to bohater pierwszego utworu, który służy wiedzą psychologiczną. Istotną postacią jest także Grzegorz Podolski – archiwista, który podaje Szackiemu personalia kolejnego pomocnika – Karola Wenzela, zajmującego się Służbami Bezpieczeństwa. Prokuratorowi w *Ziarnie prawdy* pomagają rabin Zygmunt Maciejewski – znawca kultury żydowskiej, a także archiwista Roman Myszyński. W ostatnim utworze Szackiego wspiera informacjami Myślimir Szcząchor – pracownik Urzędu Stanu Cywilnego.

Literackie nazywanie osób jest tutaj niekonwencjonalne. Personalia: Jan Paweł Bierut, to połączenie sfery *sacrum* i *profanum* – zestawienie imion papieża z osobą Bolesława Bieruta, a także zetknięcie religii ze światem polityki. Żartobliwie nazwana została także postać Myślimira Szcząchora. Doktor Frankenstein, doktor Zemsta, czy Alicja Jagiełło – to nazwiska, które odnoszą się do nazw własnych już istniejących, ale jest to realizm potraktowany nie wprost – między znaczącym a nie-znaczącym. Ciekawym zabiegiem jest umieszczenie w fabule bohatera Jarosława Klejnockiego – Miłoszewski wykorzystuje personalia polskiego pisarza i poety istniejącego realnie.

Spółeczny wymiar trylogii kryminalnej

Każda zagadka bazuje na problemie społecznym, który występuje obok tradycyjnych motywów kryminalnych. *Uwikłanie* podejmuje temat Służb Bezpieczeństwa. Śledztwo w sprawie morderstwa naprowadza na trop wydarzeń z przeszłości. Problem poruszany jest z dwóch perspektyw: osób zajmujących się historią oraz tych, którzy są bezpośrednio zamieszani w służby PRL¹⁵. Jeden z bohaterów relacjonuje: „Naprawdę myślisz, że to jedyna ofiara? Dlaczego nikt, do kurwy nędzy, nie chce zrozumieć, czym była PRL! Otóż była totalitarnym systemem opartym na represjonowaniu i gnębieniu obywateli przy pomocy wszelkich środków, gdzie najwięcej do powiedzenia miał, jakkolwiek by to patetycznie zabrzmiało, aparat terroru, czyli wszechobecne, inwigilujące nieomal wszystkich i w każdej chwili gotowe zareagować służby¹⁶” (*Sz, U*, s. 200). Bohater, prowadząc śledztwo, natrafia na daw-

15 Powstało wiele kryminałów, których akcja rozgrywa się w czasach PRL-u lub się do nich odnosi, np. A. Kłodzińska, *Malwersanci*, czy J. Wołowski, *Oset pleni się w mroku*.

16 W trylogii Miłoszewskiego często występują tego typu eksplikacje. Bohaterowie poprzez tak skonstruowane opisy wyrażają swoje przekonania. O różnicy między definicją a eksplikacją pisze G. Falkenberg w: *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1993.

ną zbrodnię, przeprowadzoną na zlecenie esbecji. Mogłaby ona stanowić osobną sprawę, lecz prokurator decyduje się zostawić ten problem. Rozmowy z archiwistą na temat teczek, następnie z Karolem Wenzelem (który znał ten temat bardzo dokładnie), a także spotkania z ludźmi uwikłanymi w dawne sprawy dają pełny obraz funkcjonowania Służb Bezpieczeństwa. Zaangażowanych w wydarzenia prokurator poznaje osobiście w scenie grózb: „Odbezpieczył broń i wcisnął ją mocno w pierś prokuratora. Wiedział, że na białej koszuli zostanie ślad i zapach smaru. I dobrze, niech pamięta” (*Sz, U*, s. 210). Prokurator zostaje zastraszony i w obawie o najbliższych rezygnuje z kontynuowania wątku śledztwa.

Ziarno prawdy pokazuje stereotypy, które potrafią zawładnąć logicznym myśleniem społeczeństwa. Morderca stylizuje zbrodnie na mordy rytualne, aby odwrócić uwagę od właściwego motywu. Sam Szacki nie wierzy w to, że przestępstwa są związane z historią Sandomierza, mówi do jednego z dziennikarzy: „Pan jest wariatem. Mord rytualny to antysemitka legenda, nic więcej” (*Sz, Zp*, s. 371). Ludzie wpadają w panikę, zaczynają mówić o misterium krwi, zastanawiają się, czy ich dzieci są bezpieczne. Bohater, chcąc zapoznać się bliżej z tematem, prosi o pomoc rabina. Ten pokazuje, jak problematyczne są relacje polsko-żydowskie. Zygmunt Maciejewski mówi do prokuratora: „Nie lubię tego, że koniec końców każda rozmowa między Żydami i Polakami wraca do wydarzeń sprzed siedemdziesięciu prawie lat. Tak jakby nie było siedmuset lat wspólnej historii wcześniej i wszystkiego później. Tylko morze trupów i nic więcej” (*Sz, Zp*, s. 432). Inna odsłona historii pokazana jest przez dwóch kolegów – Marcina i Saszę. Jeden z nich podsyła drugiemu film o Żydzie, który myśli o Polsce jak o swoim domu, ponieważ dawniej Polacy uratowali jego ojca. W utworze ujęto więc dwie strony tych relacji – pozytywną i negatywną. Miłoszewski pokazuje, jak silnie zakorzenione stereotypy mogą przysłonić ludziom realny obraz rzeczywistości. W przeciwieństwie do pierwszej części problem społeczny służy tutaj wywołaniu paniki, dezorientacji, jest grą. Pojawiają się odpowiednie narzędzia, rekwizyty, które pomagają stworzyć iluzję zbrodni żydowskich jak z obrazu Karola de Prevota. Taka tematyka czyni z tekstu kryminał, który można określić jako „retro”. Wznowienie dawnych (a jednak aktualnych) problemów społecznych obrazuje historyczne tajemnice miasta. Istotą takiej powieści kryminalnej jest „[...] skupienie się podczas konstruowania świata przedstawionego utworu niemal wyłącznie (jeśli nie liczyć kryminalnej intrygi i tych elementów postaci, które każdej literaturze zapewniają jakiś artystyczny poziom) na kolorycie historycznym, podanym w sposób [...] atrakcyjny i intelektualnie nietrudny...”¹⁷.

W *Gniewie* dominującym motywem jest przemoc wobec kobiet. Autor za pomocą tekstu pragnie pokazać, że trzeba pracować nad ignorancją ludzi i bagatelizowaniem cudzych krzywd. Dziennikarz po rozmowie z Szackim, który apeluje o reagowanie na problemy, mówi, że prokurator kończy dyskusję na radiowej antenie pochwałą donosicielstwa. Nawet Szacki, który wypowiada się wiele o przemocach wobec kobiet i o społecznym przyzwoleniu na takie sytuacje, sam wpada w pułapkę i nie reaguje na problemy kobiety, która przychodzi po pomoc. Motyw ten wpisuje

17 W. Kajtoch, *O poznawczych korzyściach z historycznych seriali kryminalnych*, w: *Literatura kryminalna...*, dz. cyt., s. 139-167.

się w zainteresowanie czytelników problemami dotyczącymi ich samych bądź otoczenia. Ważna jest „[...] nie tylko zbrodnia, ale i możliwość jej popełnienia, potencjalność tkwiąca w kimś na pozór ku temu niezdolnym, zwykłym, a najlepiej – znanym osobiście, zza ściany, z ulicy, z miasteczka”¹⁸.

Deskrypcja sfery psychologicznej

Wszystkie zbrodnie są elementem zemsty. Nie są to morderstwa w afekcie czy rabunkowe zabójstwa. Całość jest dokładnie przemyślana. W pierwszej części trylogii psychoterapeuta (Rudzki) chce nakłonić do samobójstwa mężczyznę, który przyczynił się do śmierci jego syna – Kamila Sosnowskiego. Gdy plan zadreżenia Telaka nie przynosi oczekiwanych konsekwencji, sytuację rozwiązuje Jadwiga Telak, poprzez dokonanie morderstwa. Kobieta także miała osobisty motyw – Sosnowski był jej dawną miłością. Grzegorz Budnik w *Ziarnie prawdy* zabija w akcie rewanżu za romans swoją żonę oraz jej wybranka – Jerzego Szyllera. W ostatnim utworze Wiktoria Sendrowska w okrutny sposób pozbawia życia własnego ojca. To odwet za tragedię, jaką dziewczyna przeżyła wraz z bratem w dzieciństwie. Kiedy Szacki postanowił udusić Sendrowską, był to również akt zemsty. Jednak w przeciwieństwie do innych bohaterów, nie planował tego morderstwa. Myślał, że dziewczyna zabiła jego córkę, więc działał pod wpływem chwili. Śledztwo pokazuje motywacje. Opisane są psychologiczne uwarunkowania stojące za tymi czynami.

Czytelnik dowiadyuje się, że Rudzki mimo psychologicznego przygotowania zawodowego nie był w stanie zachować profesjonalizmu. Mężczyzna wymyślił bezlitosny plan zemsty, ponieważ pragnął, żeby winowajca cierpiał tak jak jego syn. W przywołanym niżej fragmencie dokonuje autorefleksji. Jest ona poparta profesjonalizmem, ale ma charakter afektywny:

To ja, przez zupełnie niewiarygodny przypadek, dowiedziałem się o tym, dlaczego zginął mój syn i przez kogo. Na początku próbowałem się z tym pogodzić, zrationalizować, w końcu jestem wykształconym psychologiem, czas spędzony przeze mnie na supervizjach liczy się już w latach. Ale nie mogłem, nie mogłem. Potem chciałem go po prostu zabić, iść, strzelić, zapomnieć. Ale to byłoby za proste. Mój syn był przez dwa dni torturowany, a ten skurwysyn miałby zginąć w ułamku sekundy? Niemożliwe (*Sz, U*, s. 235).

Jadwiga Telak popełniła zbrodnię z miłości. Jej uczucie było tak silne, że gdyby mogła przywrócić życie jednej osobie, ożywiłaby Kamila Sosnowskiego. Tu ponownie pojawia się autorefleksja:

Miałam dwadzieścia pięć lat, kiedy poznałam i pokochałam z wzajemnością Kamila Sosnowskiego. On był trzy lata młodszy. Śmiać mi się chce, jak pomyślę, że nie mogłam spać przez różnicę wieku. Bałam się, że trzy lata wszystko zepsują. Bałam się cały czas, że coś innego to zepsuje, że to niemożliwe, że takie rzeczy się nie zdarzają. Nie ma sensu, żebym to panu opisywała, ten stan jest nie do opisania. [...] Wstyd mi, ale gdybym mogła wskrzesić tylko jedną osobę, wskrzesiłabym Kamila (*Sz, U*, s. 241–242).

18 A. Kruszyńska, *Kształtowanie wyobraźni kryminalnej...*, dz. cyt., s. 57.

Morderstwa dokonane przez bohatera *Ziarna prawdy* również były uwarunkowane psychologicznie. Jego obsesja na punkcie żony była tak silna, że pozbawił życia ją i jej kochanka. W powieści wyjaśnia: „[...] motywem mojego postępowania była nienawiść wobec żony, o której od dawna wiedziałem, że ma romans ze znanym mi Jerzym Szyllerem...” (*Sz, Zp*, s. 524). Słowa wypowiedziane przez Budnika dopełnia komentarz narratora, uwzględniający intertekstualne odniesienia:

Budnik wyczerpująco i ze szczegółami relacjonował swoje działania, a Szacki myślał o ich poprzedniej rozmowie, kiedy – jak się okazało, słusznie – był przekonany o winie Budnika. I jak przypomniał mu się Gollum z *Władcy Pierścieni*¹⁹, postać owładnięta obsesją posiadania „skarbu”, dla której nie liczy się nic innego, nie liczy się nawet skarb jako taki, jedynie jego posiadanie. Bez posiadania skarbu Budnik był nikim i niczym, stał się pustą skorupą, pozbawioną wszelkich naturalnych i kulturalnych hamulców, zdolną do planowania i dokonywania zabójstw z zimną krwią. Skala zbrodni była straszna, ale bardziej przerażająca była skala obsesji Budnika na punkcie swojej żony (*Sz, Zp*, s. 525).

Sendrowska zabiła ojca w akcie zemsty za dramat, jaki przeżyła w dzieciństwie. Jej przemyślenia również ujawniają problem relacji międzyludzkich:

Mojego ojca zawsze wszyscy uwielbiali. Naprawdę był takim gościem, z którym wszyscy chcieli się przyjaźnić, słuchać go, przebywać z nim. Potrafił ludzi owijać sobie wokół palca. Typ sprzedawcy. Ale w końcu robił w usługach, daleko by nie zajechał jako odstręczający nudny typek. Przez to miał bardzo dużo znajomości, wiele kontaktów. I po pozarze wszystko potoczyło się bardzo szybko. Stał się główną ofiarą tragedii, mnie nikt nie chciał słuchać. Rozdzielili nas z Pawełkiem, mnie zabrali do domu dziecka, bo on udawał zbyt pogrążonego w bólu, aby się mną zajmować. Jako córka nie liczyłam się dla niego, te wszystkie dupki gardzą kobietami w każdym wieku, mają mentalność egipskich wieśniaków. Kiedy Pawełek umarł, mnie szybko się pozbył, doprowadził przez znajomych do odebrania mu praw rodzicielskich, poszło naprawdę szybko. Uwierzysz, że o śmierci brata dowiedziałam się miesiąc po pogrzebie? Wtedy postanowiłam, że się zemszczę. Że sprawię, że będzie cierpiał bardziej niż matka, bardziej niż Pawełek, bardziej niż ja (*Sz, G*, s. 807).

Te fragmenty wskazują na oralność narracji. Zawierają powtórzenia, które charakterystyczne są dla wypowiedzi ustnej²⁰. Repetycje świadczą także o stanie psychicznym postaci – powtórzone są najbardziej emocjonalne kwestie: „nie rozumiem”, „bałam się” czy „Pawełek”.

Rozbudowane portrety zabójców i ofiar pozwalają dokładnie poznać motywację sprawców. Jarosław Klejnocki, jako jeden z bohaterów, opisuje w *Ziarnie prawdy* pewien typ morderstwa, który można odnieść do wszystkich zbrodni występujących na kartach utworów Miłoszewskiego. Ten typ morderstwa określa metaforyczna formuła – „zbrodnia w żółci”. Jest przeciwieństwem znanego sformułowania

19 Miłoszewski stosuje w swoich utworach literacko-kulturową grę z czytelnikiem.

20 O roli powtórzeń w konstruowaniu wypowiedzi pisze A. Dobaczewski, *Powtórzenie jako zjawisko tekstowe i systemowe. Repetycje, reduplikacje i quasi-tautologie w języku polskim*, Toruń 2018.

„morderstwa w afekcie”. Tu określenie wskazuje na procesualność i swego rodzaju „dojrzewanie” do zbrodni:

Mówię o tym, bo zauważyłem, że oprócz zbrodni w afekcie istnieje coś takiego jak zbrodnia, nazwijmy to, w żółci. Dość charakterystyczna dla tego miejsca na Ziemi, które chcąc nie chcąc, nazywamy ojczyzną. Afekt to nagły wybuch emocji, chwila podniecenia i zaślepienia, która znosi wszystkie narzucone przez kulturę hamulce. Na oczy spada czerwona kotara i ważna jest tylko jedna myśl: zabić. Żółć to co innego. Żółć zbiera się powoli, małymi kropelkami. Najpierw tylko czasami się odbija, potem zamienia się w nieprzyjemną zgagę, przeszkadza żyć, jest irytującym coraz bardziej szumem tła, niczym ćmieniem zęba, z tą różnicą, że przyczyny żółci nie usuniemy w czasie jednego zabiegu. Mało kto wie, jak sobie z nią poradzić, a tymczasem każda chwila to kropelka drażniącej emocji (Sz, Zp, s. 395).

Inscenizacyjność

Intrygę w tekstach Miłoszewskiego charakteryzuje pewien rebus, gra. Utwory przedstawiają zbrodnie w teatralizowanych przestrzeniach, a bohaterowie odgrywają swego rodzaju spektakl. Teatralne elementy zbrodni to: reżyserowie, scenariusze, dekoracje oraz rekwizyty. W *Uwikłaniu* reżyserem jest Cezary Rudzki. Jego scenariusz to terapia indywidualna, a następnie terapia ustawień. W ustawieniach udział biorą aktorzy – żona Rudzkiego, ich córka oraz przyjaciel ich syna. Dekoracja to miejsce terapii i jego wystrój. Rekwizyty to fiolka z lekami i rożen. Reżyserem zbrodni z kolejnego tekstu jest Grzegorz Budnik. Jego scenariusz to zabójstwo żony i jej kochanka, upozorowanie własnej śmierci, zmiana tożsamości i ucieczka. Za scenografię można uznać okolice archiwum (gdzie dawniej znajdowała się synagoga), pod którym mężczyzna porzucił zwłoki. Było to miejsce starego cmentarza żydowskiego. Rekwizyty to nóż do uboju rytualnego, maca, beczka, plaster na czole, klatka z psami. W *Gniewie* reżyserką morderstwa jest Wiktoria Sendrowska. Jej scenariusz to brutalne pozbawienie życia własnego ojca. Głównym polem gry jest dom – ten sam, w którym zginęła kiedyś jej matka. Rekwizyty to żeliwna rura, ług, a następnie komplet kości. W samych tekstach występują bezpośrednie odniesienia do rodzaju kreacji, na przykład: „Wierzysz w to, że któryś z nich by się zdecydował zabić w tak teatralnym miejscu?” (Sz, U, s. 24), „Sądzę, że to wszystko dziwne i teatralne” (Sz, Zp, s. 271), czy też: „Ten teatr ich zgubi...” (Sz, G, s. 592). Teatralizacja zakłada tutaj pewną umowność gotowych ról do odegrania.

Uprzywilejowana pozycja odbiorcy

Miłoszewski daje czytelnikowi przewagę informacyjną nad prokuratorem. Teksty zawierają sceny, które pozwalają poznać osoby zamieszane w sprawę. Odbywają się one bez udziału Szackiego. W *Uwikłaniu* czytelnik przed prokuratorem poznaje prezesa firmy i jego zaufanego pomocnika – Igora, orientując się, że są oni zamieszani w sprawę:

Prezes odstawił pustą szklanę na biurko, zalogował się do systemu, włożył w port USB specjalny klucz, który umożliwił dostęp do zaszyfrowanego folderu, i odnalazł odpowiedni plik. Każda próba otworzenia folderu bez klucza zakończyłaby się nieodwołalnym zniszczeniem danych. Przerzucił szybko znaną mu z grubsza zawartość. Zastanawiał się.

- Co robimy? – zapytał Igor. – Pierwsza procedura jest już uruchomiona.
- Zostajemy przy tym.
- Jest pan pewien?
- Tak. Nie sądzę, żeby ten, kto zabił Henryka, chciał pójść dalej. O ile w ogóle o to chodzi. Myślę, że możemy czuć się bezpiecznie.
- A Szacki i Kuzniecow?
- Poczekamy na rozwój sytuacji (Sz, U, s. 29–30).

Ziarno prawdy zawiera opisy o dokonaniach zabójcy oraz o tym, co czuje bohater, na przykład: „Zastanawia się, czy już znaleźli trupa. Nie ma to żadnego znaczenia, po prostu się zastanawia. Czy znajdują dziś, czy – wątpliwe – za tydzień, to bez znaczenia” (Sz, Zp, s. 366). Są to wewnętrzne przemyślenia, które poznaje jedynie czytelnik.

W *Gniewie* narrator na samym początku przywołuje historię rodziny z ulicy Równej, przede wszystkim kobiety – ofiary przemocy domowej. W tekście pojawia się także wskazówka dotycząca asesora Edmunda Falka: „Spojrzał w rozświetlone okna szpitala. A potem na stoper. 160 uderzeń na minutę. Nie powinienem tędy biegać, pomyślał” (Sz, G, s. 699). W szpitalu psychiatrycznym znajdował się mężczyzna, który zrobił krzywdę swojej żonie i został za to okaleczony. Czytelnik ma szansę po tych słowach zorientować się, że Falk jest zamieszany w tę sprawę. Te wszystkie sceny wyraźnie korespondują ze sobą. Przywołane powyżej fragmenty mają być znaczące – jest to charakterystyczne dla powieści kryminalnych – czytelnik może poczuć swoją nadrzędność wobec głównego bohatera. Nadwiedza czytającego jest wpisana w poetykę odbioru tego typu powieści.

Prokurator-aktant

Morfologiczna przewidywalność struktury dotyczy również konstrukcji osobowych instancji wewnątrztekstowych. W utworach pojawiają się postaci, które odgrywają określone role. W *Uwikłaniu* występują: bohater – Teodor Szacki, przeciwnicy – Cezary Rudzki, Barbara Jarczyk, Hanna Kwiatkowska, Euzebiusz Kaim, Jadwiga Telak, pomocnik – Oleg Kuzniecow, donator (dostarczyciel informacji) – Jeremiasz Wróbel, Grzegorz Podolski, Karol Wenzel, osoba (którą bohater opuszcza) wysyłająca bohatera w drogę – żona Weronika. Bohaterem w *Ziarnie prawdy* jest wciąż prokurator Szacki, przeciwnik to Grzegorz Budnik, pomocnikami są Barbara Sobieraj oraz Leon Wilczur, Zygmunt Maciejewski i Roman Myszyński występują jako donatorzy, a osobą wysyłającą bohatera w drogę jest Klara Dybusówna. W *Gniewie* protagonistą niezmienne jest ta sama osoba, fałszywym bohaterem – Edmund Falk, przeciwnikiem – Wiktoria Sendrowska, pomocnikiem – Jan Paweł Bierut, donatorem – Myślimir Szcząchor, a w drogę wysła bohatera partnerka – Żenia. W każdym utworze pojawia się ten sam bohater główny, prokurator Szacki – bohater w roli.

Jednym z poziomów wypowiedzi jest poziom struktur głębokich²¹. Dotyczy on funkcji postaci – „aktantów”. Takim „aktantem”, czyli „działającą” postacią jest właśnie Teodor Szacki²². Według Lubomira Doleżela: „[...] wychodząc od pewnej ograniczonej liczby narracyjnych mikrojednostek (»funkcji«, aktantów), wyprowadza się wszystkie możliwe »dobrze zbudowane« połączenia tych jednostek”²³, zaś „Pojęcia denotyczne (normatywne) – takie jak przyzwolenie, zakaz, obowiązek – wiążą się bezpośrednio z działaniami ludzi”²⁴. Takie połączenia oraz działania widoczne są w trylogii kryminalnej. Bohater występuje jako „aktant” w związku ze swoją profesją, ponieważ wydaje najważniejsze polecenia podczas śledztwa, koordynuje działania, ma nad nimi największą kontrolę. Mimo tego że współpracuje z innymi bohaterami, to dzięki niemu odkryta zostaje „ostateczna” prawda. Szacki kreuje sytuacje: „Oleg zapytał, czy chce przesłuchać teraz ludzi z terapii. Szacki wahał się, jak to rozegrać, i choć w pierwszym odruchu postanowił porozmawiać z nimi jak najszybciej, nawet tutaj, to teraz uważał, że lepiej opóźnić to trochę, aby ich pomęczyć” (Sz, U, s. 17); nakazuje: „Daj do prasy, że szukamy ludzi, którzy się tam kręcili w nocy i mogli coś widzieć. Przepytajcie wszystkich stróżów, ochroniarzy, księży, ktokolwiek tam urzędował w weekend” (Sz, U, s. 24); dokonuje przełomowych czynności w śledztwie: „Jeśli ich zaskoczy i pękną, jedno z nich opuści nieprzyjazną katechetyczną salkę w kajdankach” (Sz, U, s. 226); jako jedyny dysponuje szeroką wiedzą: „Pomyślałam, że teraz, kiedy sprawa jest zamknięta, należą się panu wyjaśnienia” (Sz, U, s. 241). W *Ziarnie prawdy* kreacyjna funkcja Szackiego jest jeszcze bardziej wzmocniona. Jest jedyną postacią prowadzącą śledztwo, która nie zna środowiska. Przyjeżdża do Sandomierza z Warszawy, nie zna ofiar, może prowadzić dochodzenie najbardziej obiektywnie. W ostatniej części trylogii prokurator staje się ofiarą szantażu. Jednak to od niego zależy przebieg sytuacji, nie „wypada” więc ze swojej roli. Sposób bycia Szackiego cechuje dychotomiczność. Jego działania oscylują od „pobudzenia” do „znieczulenia”. Pierwszą sytuację charakteryzują momenty, w których bohater angażuje się w swoją pracę, niekiedy wykraczając poza swoje kompetencje. Znieczulenie ma miejsce w chwilach zmęczenia, przeoczenia pewnych wskazówek czy niedopilnowania obowiązków.

Postaci w tekście oddziałują na siebie. Szacki nie działa sam, znaczące są jego relacje z innymi osobami, które zostały już wspomniane. Należą do nich współpracownicy oraz pomocnicy bohatera. Pojawiają się także „aktanci” w postaci przedmiotów, które w utworach odgrywają ważne role. Widoczne jest to na przykład w scenach, w których prokurator próbuje zatuszować ślady romansu. Czytelnik

21 *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 289.

22 Tadeusz Budrewicz w artykule *Puc, Bursztyn i aktant* pisze: „*Puc, Bursztyn i goście* to utwór będący galerią typów i charakterów, zbiorem portretów psychologicznych, które poznajemy, obserwując reakcje bohaterów na niespodziewane zdarzenia i nowe okoliczności życiowe” – T. Budrewicz, *Puc, Bursztyn i aktant*, w: *Zapomniane / zapomniane. Dziecięce lektury czytane po latach. Studia przypadków*, red. E. Ilnatowicz, Warszawa 2014, s. 179–198. Takim właśnie „sportretowaniem psychologicznym” jest Teodor Szacki – próbujący odnaleźć się w coraz to nowych wyzwaniach prywatno-zawodowych.

23 L. Doležel, *Semantyka narracji*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 289–310.

24 Tamże.

dowiaduje się, że bohater zabiera „[...] ostrożnie komórkę ze stolika obok łóżka. Od niedawna zawsze w domu była wyciszona, bał się pytania »kto tym razem« i swoich kłamstw” (*Sz, U*, s. 197). Telefon jest tu czynnikiem, który ma wpływ na przebieg wydarzeń. Wytwarza się sieć powiązań między ludźmi: prokuratorem Szackim, jego kochanką Moniką Grzelką i żoną Weroniką a przedmiotem. Takim elementem jest również bielizna: „Cicho wszedł do mieszkania, rozebrał się w przedpokoju, wepchnął bieliznę na dno kosza, żeby Weronika nie wyczuła zapachu innej kobiety” (*Sz, U*, s. 218). Rzeczy oddziałują tu tak jak ludzie, niewerbalnie niosą za sobą pewne treści, są znakami, które komunikują.

Trylogia Miłoszewskiego jest dowodem na to, że „[...] autorzy czynią wszystko, by nadać swoim bohaterom rys niepowtarzalny...”²⁵. Jak pisze Karol Zieliński: „Autorzy kryminałów niejednokrotnie kształtują wizerunki swych głównych bohaterów, zakładając z góry większą liczbę opowieści z nimi związanych. Wizerunek ma być więc znakiem rozpoznawczym odróżniającym bohatera od innych”²⁶. Szackiego wyróżnia przenikliwy umysł, charakterystyczne poczucie humoru, dobroć ukryta pod maską stanowczości. Wypowiedzi bohatera cechują wulgaryzmy, które występują w różnych funkcjach²⁷. Pokazują rozczarowanie własną osobą: „Co ja pierdołę – powiedział na głos, chowając panel od radia do aktówki. – Coraz gorzej z tobą, Szacki, coraz gorzej” (*Sz, U*, s. 116); irytację: „Pozwoli pan, że nie skomentuję – wycedził trep. – A pozwolę, kurwa, pozwolę – zgodził się Szacki, nie bacząc na obecność córki” (*Sz, U*, s. 139), oraz wzmacniają wyraz zaskoczenia: „O kurwa – powiedział na głos. Nie widział reakcji biesiadników na to nieoczekiwane zagajenie, [...] runął mur, w który walił głową od początku tego śledztwa” (*Sz, Zp*, s. 519).

Każdy utwór zawiera inny zestaw bohaterów „dodatkowych”, lecz w każdej części występują stałe osoby – Teodor Szacki, jego żona (następnie była żona) Weronika oraz córka Helena, czyli najbliżsi bohatera. Każdy z trzech tekstów pokazuje nowy etap życia protagonisty. Mężczyzna występuje nie tylko w roli detektywa, który analizuje motywy zbrodni i robi wszystko, by rozwikłać zagadkę. Szacki to także mąż i ojciec, człowiek, który posiada zawiłe relacje osobiste. W *Uwikłaniu* Szacki ma początkowo ustabilizowane życie rodzinne. Mieszka z żoną i córką. Jest troskliwym ojcem – zawozi córkę do przedszkola, pozwala wygrywać we wszystkich grach planszowych, łagodzi konflikt dotyczący wyboru miejsca urzędzenia jej urodzin. Jest także czuły i opiekuńczy: „[...] Helcia już spała. Pocałował ją w czoło i odsunął od krawędzi łóżka. Niby nie było wysokie, ale zawsze bał się, że spadnie” (*Sz, U*, s. 135). Przeżywa rozterki związane z trudem pogodzenia swojej pracy i ojcostwa. Gdy Helena jest dzieckiem, wraz ze zmianą w relacji bohatera z jej matką następuje zmiana ich więzi. Problematyczna jest także sytuacja, gdy dziewczyna dorasta. Szacki znajduje się w nowym związku, a córka zamieszkuje z nim i z jego partnerką. Stara się być konsekwentny i delikatnie wymagający, ale często

25 M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 43.

26 K. Zieliński, *Epizod w perspektywie cyklu – czas w eposie oralnym i powieściach kryminalnych*, w: *Literatura kryminalna...*, dz. cyt., s. 113–123.

27 O postaciach agresji językowej traktuje książka M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004.

bagatelizuje problemy. To, że mężczyzna jest przede wszystkim ojcem, pokazuje fakt, że był w stanie kogoś zabić w zemście za skrzywdzenie córki.

Bohater z jednej strony kocha swoją żonę: „W takich chwilach od razu przypominał sobie, dlaczego pokochał tę dziewczynę, która jako jedyna potrafiła na niego spojrzeć z politowaniem, gdy robił z siebie małpę na studiach. Boże, ile to już lat” (Sz, U, s. 72), ale do ich życia wkrada się rutyna, więc prokurator zaczyna być rozczarowany partnerką:

Weronika wygrzebała się z łóżka i stała w przedpokoju, oglądając się krytycznie w lustrze. Sam spozryzał na nią krytycznie. Seksowna była zawsze, ale modelki nie przypominała nigdy. Mimo to trudno znaleźć wytłumaczenie dla drugiego podbródka i oponki. No i ten tiszert. Nie wymagał, żeby codziennie spała w tiulach i koronkach, ale do jasnej cholery, dlaczego wciąż nosi ten tiszert z wyblakłym napisem „Disco fun”, pochodzący zapewne jeszcze z czasów paczek z darami (Sz, U, s. 11)!

Miłoszewski nadaje głównemu bohaterowi cechy mężczyzny przeżywającego kryzys wieku średniego. Szacki poznaje młodą dziennikarkę i wikła się w romans. Tak jak u bohatera w przypadku pracy występuje pobudzenie i znieczulenie, tak w przypadku życia prywatnego widoczne jest naprzemienne oscylowanie wokół znudzenia i zaangażowania. Opisuje Monikę Grzelkę: „Stwierdził, że lubi jej słuchać. Patrzył, jak gestykułuje, poprawia włosy, oblizuje wargi, bawi się łyżeczką do kawy, miał wrażenie, że usta stanowią mało istotny element komunikacji, dziewczyna zdawała się mówić każdym swoim mięśniem” (Sz, U, s. 145). Prokurator jest rozdarty emocjonalnie, nie wie, czego tak naprawdę potrzebuje: „Im częściej widywał się z Moniką, im bardziej o niej marzył, tym lepiej układało mu się z Weroniką. Nie miał pojęcia, dlaczego tak się dzieje” (Sz, U, s. 196). Mężczyzna czuje, że zaczyna się starzeć, zastanawia się, co osiągnął w życiu, czego by tak naprawdę pragnął. Znajduje się między naznaczeniem przeszłością a otwarciem na „nieznane”:

Na myśl o Weronice i Heli poczuł ukłucie żalu. Poczucie winy? Niekoniecznie. Raczej smutek. Wszystko w jego życiu już się wydarzyło. Nigdy nie będzie młody, nigdy się nie zakocha miłością dwudziestolatka, nigdy nie pokocha, nie licząc się z niczym. Tyle emocji już zawsze będzie wtórnych. Cokolwiek by się stało, na zawsze pozostanie facetem – na razie tylko w średnim wieku, potem coraz starszym – po przejściach, z byłą żoną i córką, ze skazą widoczną dla każdej kobiety. Któraś go może zechce z wyrachowania, bo ciągle nieźle wygląda, bo jest szczupły, ma stałą pracę i można z nim pogadać. Może on kogoś zaakceptuje, bo w końcu łatwiej się żyje we dwójkę niż samemu. Ale czy ktoś oszaleje dla niego z miłości? Wątpił. Czy on oszaleje? Uśmiechnął się tylko gorzko, chciał mu się płakać (Sz, U, s. 216).

Prokurator Szacki jest kluczową postacią w trylogii kryminalnej Miłoszewskiego. Odgrywa swoją podstawową rolę – śledczego, który drogą dedukcji rozwiązuje zagadki kryminalne. Jest wewnętrznym konstruktem spajającym *Uwikłanie*, *Ziarno prawdy* oraz *Gniew* w cykl. Pełni również dodatkową funkcję, którą można określić jako społeczno-obyczajową. Po wyeliminowaniu treści związanej ze śledztwem w utworach zawiera się też opowieść o życiu prywatnym dojrzałego prokuratora – o relacjach rodzinnych i próbie odnalezienia się we współczesnym społeczeństwie.

Teksty przedstawiają niejedno oblicze bohatera. Szacki jest przedstawiony w roli prokuratora, ojca, męża, kochanka, przyjaciela oraz po prostu człowieka. Czytelnik poznaje go nie tylko oczami innych bohaterów, w kontekstach sytuacyjnych, ale dzięki jego własnym przemyśleniom i rozterkom wewnętrznym. Czytelnik poznaje bohatera jako spójny konstrukt osobowościowy, całościowo – nie tylko zawodowo, ale też prywatnie. Jak pisze Mariusz Czubaj:

Można jednakowoż popatrzeć na powieść kryminalną jako historię rozgrywającą się zasadniczo w dwóch wymiarach: w jednym towarzyszymy detektywowi (policjantowi i innym), gdy prowadzi śledztwo, w drugim – poznajemy go prywatnie, najczęściej też, oczywiście, oba plany, zawodowy i intymny, przeplatają się ze sobą²⁸.

Utwór pokazuje, jakim człowiekiem jest prokurator, w jaki sposób myśli, jak odbiera świat. Autor w tekście kreśli humorystyczne portrety innych postaci. Ale w przeciwieństwie do pogłębionego portretu psychologicznego Szackiego u innych akcenty zazwyczaj położone są na jednej cesze. Wśród takich osób są między innymi: patolog, którego sam prokurator określa słowem „dowcipas”, przełożona bohatera – Maria Miszczyk, której pasją są wypieki, sędzia Maria Tatarska, która manifestuje swój *sex appeal*, oraz nieustannie smutny Jan Paweł Bierut.

Prokurator-detektyw

Prokurator jako detektyw w powieści kryminalnej to nieczęsta koncepcja. Nawet w *Gniewie*, w formie narracji podwójnie fingowanej, czytamy o lekturze francuskiej powieści kryminalnej: „Tak jak zwykle stronił od kryminałów – nie dość, że wydułkane i przewidywalne, to skrętnie omijały prokuratorów – to musiał przyznać, że Francuz był naprawdę dobry”²⁹ (*Sz, G*, s. 598). Połączenie ról (prokurator-detektyw) ma wpływ na to, jak przedstawione jest życie bohatera. Utwory zawierają wiele fragmentów, które przybliżają czytelnikowi specyfikę tego zawodu. Szacki jest odporny na widok ofiar: „Kiedy ujrzał ciało, na jego twarzy malowała się już zawodowa obojętność. Teodor Szacki schował się za maską urzędnika, stojącego na straży praworządności w Rzeczypospolitej” (*Sz, U*, s. 14). Są sytuacje, w których wstydy się za rozwiązania prawne w Polsce. Za sprawą narracji politykującej czytelnik dowiaduje się, że istnieją „[...] zawiłe, nie potrafiące nadążyć za czasami przepisy, które albo były kuriozalnie łagodne, *de facto* zdejmowały odpowiedzialność karną ze sprawcy, albo – efekt dwóch dekad populistycznych rządów – absurdalnie penalizujące...” (*Sz, Zp*, s. 415). Nie wszyscy wiedzą, na czym polega praca prokuratorów, ponadto są oni negatywnie przedstawiani w mediach, dlatego szefowe Szackiego podejmują różne próby ocieplenia wizerunku. Bohater uważa, że problemem jest możliwość zgłaszania prokuratorom przez obywateli zawiadomień o przestępstwie. Komunikuje o tym nie bez ironii:

Właściwie codziennie pokazują w telewizji ludzi krzyczących, że „z tym trzeba iść do prokuratora”. Prokurator Teodor Szacki wiedział z doświadczenia, że na krzykach rzad-

28 M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu*, dz. cyt., s. 44.

29 Francuz, czyli Pierre Lemaitre – autor powieści kryminalnych.

ko się kończy – ci ludzie naprawdę potem idą do prokuratora. I uważał, że największą zgorą tego zawodu jest dana szaremu obywatelowi możliwość, żeby ot tak sobie wszedł z ulicy do urzędu i składał zawiadomienie o przestępstwie... (Sz, G, s. 602).

Ten zawód opisany jest jako niewdzięczny, trudno uwolnić się od biurokracji, a ciągła styczność ze złem odbija się na psychice osoby. Jednak mało ludzi porzuca tę pracę – daje ona poczucie dumy z tego, że jest się po „odpowiedniej” stronie.

Z postacią prokuratora wiąże się jeszcze jeden problem. Jerzy Speina w *Literaturze w perspektywie psychologii* pisze o motywacyjnej funkcji paradoksu w twórczości literackiej. Według autora:

Paradoks to tryb rozumowania, który w błyskotliwej formie (często aforystycznej) burzy stereotypowe ujęcie pewnego stanu rzeczy, zjawiska bądź procesu; to twierdzenie wysoce nieprawdopodobne, zaprzeczające ogólnie przyjętym, obiegowym przeświadczeniom i postawom, wprowadzające element przekory wobec ustabilizowanych i nie znoszących jakiegokolwiek rewizji kanonów światopoglądu czy wiedzy³⁰.

Speina podaje przykłady tekstów, które dystansują się wobec utrwalonych klisz charakterologicznych. Taki dystans ujawnia kreacja głównego bohatera trzeciej części trylogii kryminalnej Miłoszewskiego. Początkowo urząd prokuratora niesie pozytywne konotacje. Prokurator pełni ważną funkcję społeczną, stoi na straży sprawiedliwości, cechuje go uczciwość. Bohater, który w *Uwikłaniu* i *Ziarnie prawdy* jest praworządny, w *Gniewie* łamie stereotypy. Dysonans wizerunkowy rozpoczyna się w momencie zbagatelizowania problemu kobiety dotkniętej przemocą domową. Narracja pokazuje, jak do profesjonalnych działań wkrada się rutyna. Punkt kulminacyjny to dokonanie zabójstwa w ramach zemsty. Mógł postąpić jak prokurator, ale pod wpływem prywatnych, ojcowskich emocji popełnił zbrodnię. Paradoks to „[...] narzędzie rewizji i korekty sądów...”³¹, pokazuje „[...] dobitne prawdy o złożonościach ludzkiej psychiki...”³². W *Gniewie* paradoks posiada dwie funkcje. Wyznacza psychologiczny wymiar powieści. Pokazuje, jak prokurator oddany swojej pracy, znany z pracowitości, popada w rutynę. Utwór ilustruje pewną prawdę – nawet tak odpowiedzialny bohater zablądził i jego zachowanie w sytuacji granicznej stało się nieprzewidywalne. Miłoszewski w wywiadzie zaznaczył: „*Gniew* to ostatni kryminał, jaki napisałem”³³. Funkcja paradoksu może być także zamykająca. Czyny bohatera kończą jego drogę zawodową. Wypadł on ze swej stereotypowej roli społecznej, więc pewien etap został definitywnie zamknięty. Sprawia to również, że jego pozycja „aktanta” nie jest już tak wyraźna. Rola bohatera, który od początku funkcjonował od pobudzenia do znieczulenia, zostaje na końcu wygaszona.

30 J. Speina, *Literatura w perspektywie psychologii*, Toruń 1998, s. 7.

31 Tamże, s. 20.

32 Tamże.

33 A. Czupryn, *Miłoszewski: Kryminału już więcej nie napiszę. Mam dość grzebania w najbrudniejszych emocjach*, „Polskatimes Plus” 2014, s. 1, <https://polskatimes.pl/miloszewski-kryminalu-juz-wiecej-nie-napisze-mam-dosc-grzebania-w-najbrudniejszych-emocjach/ar/3621216> (dostęp: 15.02.2019).

W stronę geopoetyki, intertekstualności i badań nad codziennością

Powyżej przedstawiono główne elementy semantyczno-konstrukcyjne *Uwikłania*, *Ziarna prawdy* oraz *Gniewu*, które łączą w sobie obligatoryjne cechy powieści kryminalnych, a także nowe elementy problemowe i konstrukcyjne, wynikające z przemian gatunku. Cechą pisarstwa Miłoszewskiego jest także odwołanie do kategorii miejsca, codzienności oraz zauważalna intertekstualność³⁴. Powieściopisarz w kolejnych częściach trylogii nakreśla wygląd Warszawy, Sandomierza i Olsztyna. Niemal z dokładnością kartografa wytycza bohaterowi na mapie trasy, po których ten się porusza, sprawdzalne w rzeczywistości. Poświęca wiele uwagi trybowi życia prokuratora-aktanta, podkreślając styl jego ubierania, sposób spożywania posiłków, upodobanie do słuchania wybranych rodzajów muzyki, picia kawy. Kreśli panoramę społeczną, poczynając od informacyjnego wprowadzenia do każdego z rozdziałów, opartego na faktach dotyczących aktualnych w danej chwili zdarzeń: politycznych, gospodarczych, obyczajowych, a nawet pogodowych – w skali regionu, kraju, świata. Te „newsy” dodatkowo zapewniają wiarygodność pisarzowi, korzystającemu z iluzji rzeczywistości, a powieść kryminalna staje się narracją o społeczeństwie. Wszystkie trzy części trylogii zawierają również odniesienia do filmów, (dez)aktualizujących powieściowy przekaz, do innych dzieł literackich, ponadto korespondują same ze sobą, ujawniają refleksje autotematyczne, dlatego *Uwikłanie*, *Ziarno prawdy* i *Gniew* można także zaliczyć do nowego nurtu powieści kryminalnych „świadomych siebie”³⁵ i poliologicznych. Przede wszystkim jednak trylogia ta jest przykładem nowoczesnej pisarskiej „antropologii strukturalnej”³⁶, uprawianej poprzez konkretny gatunek literacki.

Bibliografia

- Budrewicz Tadeusz, *Puc, Bursztyn i aktant*, w: *Zapomniane/zapamiętane. Dziecięce lektury czytane po latach. Studia przypadków*, red. Ewa Ihnatowicz, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 179–198.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Wydawnictwo „Oficynka”, Gdańsk 2010.
- Czupryn Anita, *Miłoszewski: Kryminału już więcej nie napiszę. Mam dość grzebania w najbrudniejszych emocjach*, „Polskatimes Plus” 2014, s. 1, <https://polskatimes.pl/miloszewski-kryminalu-juz-wiecej-nie-napisze-mam-dosc-grzebania-w-najbrudniejszych-emocjach/ar/3621216> (dostęp: 15.02.2019).
- Dobaczewski Adam, *Powtórzenie jako zjawisko tekstowe i systemowe. Repetycje, reduplikacje i quasi-tautologie w języku polskim*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2018.
- Doleżel Lubomir, *Semantyka narracji*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 289–310.
- Falkenberg Gabriel, *Definicja i eksplikacja: dwa rodzaje analizy językoznawczej*, w: *O definicjach i definiowaniu*, red. Jerzy Bartmiński, Ryszard Tokarski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1993, s. 63–71.

34 O tych aspektach w powieściach kryminalnych pisze A. Regiewicz, *Pomiędzy zbrodniami. Komparatystyka na tropach kryminału*, Gdańsk 2017.

35 Odwołuję się do tytułu publikacji *Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, D. Brzostek, Toruń 2009.

36 Odnoszę się tutaj tylko do semantyki tytułu znanej pracy Claude’a Lévi-Straussa.

- Gołębiewska Maria, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Wydawnictwo Słowo/Obraz. Terytoria, Gdańsk 2003.
- Graf Magdalena, *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015.
- Kowalska Dorota, *Zygmunt Miłoszewski: praca pisarza jest jak każda inna. Tylko bardziej niewdzięczna i nudna*, „Polskatimes Plus” 2014, <https://polskatimes.pl/zygmunt-miloszewski-praca-pisarza-jest-jak-kazda-inna-tylko-bardziej-niewdzieczna-i-nudna/ar/3408881> (dostęp: 1.06.2019).
- Krzemiński Ireneusz, *Co się dzieje między ludźmi?*, Dom Wydawniczy JS & Co., Warszawa 1999.
- Lasić Stanko, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. Magdaleny Petryńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Lichański Jakub Z., *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018.
- Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. Anna Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015.
- Martuszevska Anna, *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, w: *Formy literatury popularnej. Studia*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1973, s. 98–114.
- Miłoszewski Zygmunt, *Szacki. Trylogia kryminalna. Uwikłanie / Ziarno prawdy / Gniew*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016.
- Nowakowska Katarzyna, *Zygmunt Miłoszewski nie chce już pisać kryminałów. „Wyścig na najokrutniejsze zbrodnie trwa”*, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16810220,Zygmunt_Miloszewski_nie_chce_juz_pisac_kryminalow_.html (dostęp: 1.06.2019).
- Peisert Maria, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych*, red. Andrzej Stoff, Anna Skubaczewska-Pniewska, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.
- Regiewicz Adam, *Pomiędzy zbrodniami. Komparatystyka na tropach kryminału*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.
- Siewierski Jerzy, *Powieść kryminalna. Wszystko o...*, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1979.
- Speina Jerzy, *Literatura w perspektywie psychologii. Studia i szkice o polskiej prozie narracyjnej Dwudziestolecia i jej recepcji krytycznoliterackiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1998.
- Teorie literatury XX wieku*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę opisu trylogii kryminalnej Zygmunta Miłoszewskiego (*Uwikłanie, Ziarno prawdy, Gniew*) ze względu na tradycyjne i nowoczesne, obligatoryjne i fakultatywne cechy powieści kryminalnej. W opisie tym wykorzystano elementy analizy strukturalnej, zarysowano też możliwości badań nad kryminałem jako narracją o społeczeństwie w kontekście codzienności, związków z miejscem, sferą intertekstualnych i intermedialnych odniesień.

Zygmunt Miłoszewski's Crime Trilogy

Abstract

The article is an attempt to describe the criminal trilogy by Zygmunt Miłoszewski (*Uwikłanie, Ziarno prawdy, Gniew*) based on the traditional and modern, obligatory and optional features of the crime novel. In the description the elements of structural analysis were used and the possibilities of studying the crime novel as a narrative about society in the context of everyday life, relations with the place, the sphere of the intertextual and intermedial references were outlined.

Słowa kluczowe: Zygmunt Miłoszewski, powieść kryminalna, intryga kryminalna, prokurator-detektyw

Keywords: Zygmunt Miłoszewski, crime novel, criminal intrigue, prosecutor-detective

Justyna Przerwa, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, gdzie w 2019 roku obroniła pracę magisterską na temat poetyki powieści kryminalnej Zygmunta Miłoszewskiego.

Sinitta Kazek

ORCID 0000-0003-0074-4133

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Zjawisko transmedialności w spektaklu *Kosmos* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego

Współcześnie pojęcie teatru jest rozumiane szeroko i wydaje się coraz bardziej nieostre. Na przestrzeni dziejów powstało wiele definicji i zagadnień teoretycznych podejmujących próbę nazwania tego, czym jest teatr w swej istocie. Wskutek licznych przemian społecznych i cywilizacyjnych zmieniała się jego rola i funkcje, a także sama forma sztuki scenicznej¹. Obecnie w strukturze spektakli wystawianych w teatrach publicznych można zaobserwować liczne przekształcenia. Trudno jednoznacznie określić ich kierunek i stwierdzić, czy droga tych przemian ma charakter ewolucyjny, czy może jest pewnego rodzaju próbą dostosowania teatru do potrzeb i oczekiwań współczesnych odbiorców.

Dość powszechnym zjawiskiem staje się łączenie sztuki i kultury teatralnej ze światem mediów i nowych technologii cyfrowych. Idąc do teatru, odbiorcy często mogą dostrzec na scenie, lub wokół niej, obecność narzędzi medialnych, na przykład: ogromne ekrany, kamery, wideoprojektory, konsole elektroniczne i wiele innych. Współcześni reżyserowie nierzadko wykorzystują elementy medialne w swoich inscenizacjach. Celem tego niewątpliwie jest wytworzenie świadomego języka komunikacji z publicznością. Jako zmierzające ku nowoczesności społeczeństwo odbieramy teatr nieco inaczej niż nasi przodkowie. Zmienia się więc rola teatru w kontekście społecznym. Borys Mejłach uważa, że odbiór sztuki nie jest analizą opartą jedynie na konkretnych i sztywnych schematach, ale skomplikowanym procesem, którego efekt zależy od wielu czynników obiektywnych i subiektywnych². Marian Golka w publikacji *Socjologia sztuki* podkreśla, iż sztuka to pewnego rodzaju akt komunikacyjny o charakterze społecznym, można zatem stwierdzić, że teatr nie może istnieć bez swojego odbiorcy – „życie dzieła artystycznego nie może przebiegać poza życiem społecznym”³. Odbiór sztuki przenika przez sferę intelektualną

1 Zob.: *Słownik wiedzy o teatrze*, red. D. Kosiński i in., Warszawa 2011, s. 9–22.

2 B. Mejłach, *Odbiór dzieła sztuki jako problem naukowy*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 4, s. 346, <http://bazhum.muzhp.pl> (dostęp: 22.10.2018).

3 M. Golka, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008, s. 170.

i emocjonalną człowieka. Sztuka sama w sobie wyznacza kierunek wyznawanych wartości, modyfikuje oraz kształtuje przyjęte społecznie postawy.

Medialność a realność

Począwszy od starożytnych amfiteatrów, których głównym elementem była wyznaczona przestrzeń dla aktorów, chóru i publiczności, poprzez liczne odmiany scen widowiskowych, a skończywszy na happeningach, performansach bądź instalacjach artystycznych, można by stwierdzić ewolucyjny charakter teatru jako instytucji. Kazimierz Braun, którego znaczny dorobek pracy naukowej poświęcony został Wielkiej Reformie Teatru, zwraca szczególną uwagę na twórczość i dokonania naukowe szwajcarskiego teoretyka i scenografa teatru – Adolphe’a Appia. Appia dał początek nowemu spojrzeniu na teatralną scenę europejską. Jest to istotne w niniejszym artykule, ponieważ współcześnie wielu polskich reżyserów teatralnych czerpie inspiracje ze źródeł wpisanych w karty historii teatru międzynarodowego. Appia aranżował przestrzeń sceniczną wielu widowisk teatralnych, przez co doświadczenia praktyczne mógł płynnie przełożyć na zagadnienia teorii teatru i dramatu⁴. Najpełniej wyraził swe idee reformatorskie w publikacji *Dzieło sztuki żywej*. Był to czas, kiedy ruch, dźwięk i światło stanowiły podstawę tworzenia spektakli. Cieleśność aktora, wyrażanie czasu poprzez jego grę / wypowiedź w odpowiednio skomponowanej przestrzeni stały się wówczas czymś w rodzaju medium teatralnego. Innymi słowy – medium w tym znaczeniu będzie teatralną relacją międzyludzką, wytwarzaniem w teatrze analogii do realnej rzeczywistości⁵.

Podobnie rzecz się ma w teatrze postdramatycznym, którego twórcy za pomocą narzędzi medialnych chcą zbudować na scenie obraz zbliżony do otaczającego nas świata. Ruch sceniczny nie ogranicza się do samej gry aktorskiej, został poszerzony o ruch obrazu medialnego, ruch światła czy płynność dźwięku. Wideoprojekcje użyte w trakcie spektaklu mogą imitować w tle sceny na przykład krajobraz natury, konkretne pomieszczenia czy miejsca. Rola dźwięku jest niezwykle istotna. Jego nadawanie opiera się głównie na naśladownictwie dźwięków naturalnych. Muzyka odgrywa znaczącą rolę w budowaniu odpowiedniego nastroju i dramaturgii teatralnej. Operowanie światłem z kolei wpływa na strukturę plastyczną spektakli. Za pomocą sprzętu technicznego, spotów świetlnych oraz reflektorów można stworzyć estetykę dnia lub nocy, wyeksponować ciała aktorów lub inne elementy scenograficzne. Wszystko po to, aby uzyskać formę kontaktu z widzem. „Scena musi się przecież upodobnić do zewnętrznego świata, żeby umieć oddać najbardziej typowe doświadczenia odbiorców” – mówi Hans-Thies Lehmann w rozważaniach nad istotą teatru postdramatycznego⁶. Jednak nie do końca istotą będzie tutaj budowanie kopii świata prawdziwego. Lehmann słusznie stwierdza, że w relacji między teatrem a mediami to nie symulacja i odtwarzanie obrazów za pomocą technologii są główną

4 K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie, idee, zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 63–64.

5 K. Kozłowski, *Co to jest medium*, „Images” 2011, nr 15–16, s. 203–209.

6 H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 285.

składową teatru postdramatycznego, ale wytwarzanie znaków. „W teatrze nie ma miejsca dla symulacji, przez cały czas istnieje tu konkretna rzeczywistość materialnego miejsca, czasu i ludzi, którzy wytwarzają na scenie teatralne znaki, i to zawsze już jako znaki znaków”⁷. Według badacza problemem, z jakim teatr powinien się zmierzyć, jest to, że mediom przypisuje się coraz większe znaczenie w teatrze. Dla twórców wydarzeń postdramatycznych narzędzia medialne stopniowo przestają służyć jako dodatek czy narzędzie okolicznościowe, nie wykorzystuje się ich na drodze przypadku twórczego. To już bardziej świadomy wybór reżyserów w dialogu z publicznością. Oczywiście jest, że nie każdy twórca przyjmie tę praktykę za podstawę tworzenia języka komunikacji z widzem. Niewątpliwie jednak medialność stała się jedną z głównych tendencji w sztuce teatru XXI wieku⁸.

Wyżej wymienione narzędzia i techniki można nazwać komponentami teatralnego świata. Gdyby przestrzeń sceniczna została podzielona na konkretne plany, to jednym z nich byłby obszar sceny, stanowiący kulturowe źródło zainteresowań widza. Drugim planem mógłby być zatem transmedialny zestaw bodźców wywołujący u widza konkretne reakcje, niezależnie od społecznych uwarunkowań. Byłoby to czymś w rodzaju *studium* i *punctum* Rolanda Barthes’a, gdzie *studium*, jak określił badacz, jest obszarem postrzeganym przez odbiorcę jako coś bliskiego, związanego z jego ogólną wiedzą o świecie, z kulturą ogólną⁹. *Punctum* więc będzie polem znacznie mocniejszym w odbiorze. Samoistnie „przebijającym” świadomość odbiorcy, niezależnym, samonarzucającym się. Na *studium* składa się przede wszystkim jego rozpoznanie, a ponieważ Barthes tworzył swą teorię w kontekście odbioru fotografii, to w tym wypadku będziemy odnosić się do obrazu teatralnego. Jeśli więc *studium* w fotografii to rodzaj spotkania z samym fotografem, a właściwie z jego intencją, to w teatrze poniekąd będzie oznaczało spotkanie z reżyserem i z jego wizją dramaturgiczną. Według Barthes’a *studium* jest umową zawartą na tle kulturowym między autorem a odbiorcą. Ta warstwa powinna być zawsze zrozumiała, w przeciwieństwie do *punctum*, czyli obszaru bardziej indywidualnego. *Punctum* uderza w odbiorcę bez jego zgody czy wyboru. Można to nazwać relacją bezwarunkową, nieumowną, instynktowną wręcz¹⁰. Barthes w swych badaniach prowadził także rozważania nad rolą i znaczeniem światła w obrazie fotograficznym. Te idee można odnieść do interpretacji spektakli teatralnych, ponieważ światło w teatrze również jest odbierane jako „poświadczenie autentyczności”¹¹. Barthes uważa, że obraz fotograficzny nie jest kopią rzeczywistości, ale emanacją rzeczywistości minionej¹². W teatrze natomiast dostrzegany i przeżywany przez widza obraz sceniczny będzie dotyczył emanacji rzeczywistości obecnej, trwającej.

7 Tamże, s. 286.

8 Tamże, 286–289.

9 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 49–51.

10 Tamże, s. 51–54.

11 Tamże, s. 152–157.

12 Tamże, s. 158.

Grzegorz Dziamski w artykule *Nowe media a sztuka XX wieku* zauważa, że już w latach osiemdziesiątych XX wieku można zaobserwować wyraźne zainteresowanie artystów łączeniem różnych elementów i składników sztuk wizualnych w taki sposób, aby móc utworzyć świadomą kompozycję. „Wiek XX zaczął utożsamiać sztukę z czymś innym niż środki artystyczne (z intencją, świadomością, kontekstem sztuki), a duży wpływ na tę zmianę, jak pokazuje sztuka wideo, miały nowe środki techniczne”¹³. Obecne założenia teoretyczne względem tworzenia spektakli teatralnych są niewątpliwie zbliżone. Dziamski podaje liczne przykłady syntezy sztuk, które mogły zapoczątkować dzisiejsze myślenie o teatrze. Jednym z nich jest twórczość amerykańskich artystów, którzy za pomocą innowacyjnych narzędzi medialnych nadali sztuce wideo nowy wymiar. Gary Hill i Bill Viola już w latach siedemdziesiątych XX wieku tworzyli wielkoformatowe emisje wideo wyświetlane na przykład na ogromnych ścianach w rozmaitych przestrzeniach. Wideoprojekcjom służyły także ekrany multimedialne, różnego rodzaju przedmioty i atrybuty. Wyświetlacze elektroniczne czy ekrany były dopasowywane kształtem i wielkością do otoczenia, przez co stawały się integralną częścią instalacji artystycznej¹⁴. Podobne tendencje widoczne są w teatrze współczesnym. Jak już wspomniałam, te liczne przekształcenia teatru wynikają ze zmian, jakie dokonują się w strukturach społeczno-kulturowych. Te idące w kierunku postępu cywilizacyjnego, technologizacji świata, a nawet jego cyfryzacji bezpośrednio uderzają w formę sztuki teatralnej uprawianej obecnie. Mam na myśli przede wszystkim tak zwane nowe media¹⁵. Środki masowego przekazu oraz narzędzia nowomediálne nie służą już jako dodatek artystyczny do spektaklu, ale coraz częściej pełnią fundamentalne funkcje przy jego tworzeniu. Aktualnie nikogo już nie dziwi obecność tak wysoce rozwiniętej technologii na deskach teatrów. Pojęciu „nowych mediów” stale towarzyszy spór definicyjny. Otóż wielu badaczy uważa, że nowe media różnią się od starych innowacyjnością przekazu informacji¹⁶. Są ulepszone pod względem szybkości i jakości przesyłu danych. Według Bogusławy Dobek-Ostrowskiej na pojęcie nowych mediów składa się telematyka, sieci informatyczne, kablowe, satelitarne, telekomunikacyjne oraz narzędzia multimedialne¹⁷. Nowomediálność wiąże się z komunikowaniem masowym, czyli z tworzeniem przekazów informacyjnych w skali masowej o charakterze periodycznym i schematycznym¹⁸. Roman Konik w artykule *Najnowsze nowe media i stare nowe media. Spór o definicję nowych mediów* podkreśla trudność analizy nowych mediów w kontekście sztuki. Zdaniem badacza niebagatelność rozważań nad mediami wynika stąd, iż definicyjnie nowe media oznaczają nową jakość medialną,

13 G. Dziamski, *Nowe media a sztuka XX wieku*, „Estetyka i Krytyka. Półrocznik Filozoficzny” 2000, nr 1, s. 74.

14 Tamże, s. 75.

15 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

16 Zob.: T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i internetu*, Warszawa – Kraków 1999.

17 B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy komunikowania społecznego*, Wrocław 2004, s. 147.

18 T. Goban-Klas, *Komunikowanie masowe*, Kraków 1978, s. 89.

jednak w wielu wypadkach nie jest ona odpowiednio kategoryzowana¹⁹. Przy obecnym postępie cywilizacyjnym i technologicznym z pewnością nie można mówić o nowych mediach w taki sam sposób jak dekadę temu. Konik uważa, że niezbędne jest wyznaczenie wyraźnych granic między nowymi a starymi mediami w kontekście ich używalności. Ten brak rozgraniczenia w terminologii i badaniach nad mediami może wynikać z faktu, iż ich rozwój odbywa się wielopłaszczyznowo. „Nowe media ujmować można zarówno w kontekście użytkowym, technologicznym, komunikacyjnym, socjologicznym, jak i estetycznym. Trudno jednak odseparować te konteksty, gdyż przenikają się one i wpływają na siebie, wzajemnie się determinując”²⁰.

Współczesnemu odbiorcy teatru stawia się wyzwanie w postaci wielopoziomowego doświadczania spektaklu lub wydarzenia teatralnego. Reżyserowie i twórcy, mimo iż pragną stworzenia na scenie świata zbliżonego do otaczających nas realiów, paradoksalnie powodują jego rozproszenie w percepcji widza. Każdy obraz wytworzony na scenie za pomocą narzędzi medialnych wymaga od odbiorcy określonej wiedzy na temat technologii elektronicznej. Zamyślenie kopiowania czy powielania elementów świata realnego w obrazie medialnym zrodziło alternatywę realnego życia – wirtualność. W kontekście filozoficznym „wirtualna rzeczywistość” staje się przeciwstawna rzeczywistości, a narzędzia medialne pozwalają na stworzenie pewnego układu odniesień, który w akcie poznawczym ma charakter iluzyjny.

Tak rozumiana wirtualność jest traktowana jako kolejny poziom ewolucyjny związany z artystycznym paradygmatem mimesis. Świat sztuki, zdobywając nowe możliwości techniczne, jest w stanie coraz wierniej kopiować naturę lub zbliżać się do jej wiernej symulacji²¹.

Jaką zatem rolę na przestrzeni lat odegrały media w reorganizacji teatru, a także w kształtowaniu szeroko pojmowanej kultury teatralnej? Opowieść o transmedialności w sztuce teatralnej będzie zestawieniem pewnych jej komponentów ze strukturą współczesnego świata.

***Kosmos* według Witolda Gombrowicza jako przykład mediatyzacji przestrzeni teatralnej**

Zjawisko mediatyzacji przestrzeni teatralnej zachodzi w spektaklu *Kosmos* według Witolda Gombrowicza, w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, którego premiera miała miejsce 5 stycznia 2017 roku na deskach Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Przedstawienie można podzielić na dwie płaszczyzny, z czego pierwszą stanowić będą przestrzeń i forma gry aktorskiej, drugą zaś będzie obszar transmedialnej ingerencji w kompozycję przedstawienia. Transmedialność będzie oznaczać tutaj wykorzystywanie nowych mediów, środków masowego przekazu, przy realizacjach teatralnych.

19 R. Konik, *Najnowsze nowe media i stare nowe media. Spór o definicję nowych mediów*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 22, s. 21.

20 Tamże, s. 23.

21 Tamże, s. 30–32.

W twórczości Garbaczewskiego, reżysera teatralnego, scenografa, absolwenta Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, wyróżnia się spektakle mające charakter tak zwanych instalacji artystycznych bądź performansów, w których szczególną rolę odgrywają narzędzia medialne. Garbaczewski jest autorem wielu wideoprojekcji wykorzystywanych w przedstawieniach, należy więc do pokolenia reżyserów teatralnych tworzących widowiska na tak zwanej otwartej strukturze sceny. Jako artysta wybiera teksty trudne do zaadaptowania, poszukując w nich czegoś nieuchwytnego²². Takim niewątpliwie jest *Kosmos* Witolda Gombrowicza. Dzieło autora *Ferdydurke* jest nie tylko próbą poszukiwania sensu bądź odnajdywania porządku w świecie, stanowi również rodzaj zderzenia z nieuchwytną prawdą o ludzkiej egzystencji²³. To opowieść o obsesji, urojeniach, erotyzmie, której głównymi bohaterami są Witold oraz jego kolega Fuks²⁴. Akcja utworu dzieje się w Zakopanem, w pensjonacie, w którym obaj bohaterowie zatrzymują się w celach rekreacyjnych, by odpocząć w krajobrazie gór. Owa historia rozpoczyna się od dostrzeżonego przez bohaterów wróbla powieszzonego w lesie, będącego tropem-zaproszeniem do swoistej gry z rzeczywistością. Gra stanowi tutaj próbę nadawania znaczeń, bezowocnego poszukiwania logiczności świata. Z każdym dniem pobytu w zakopiańskim pensjonacie znaków przybywa; powieszony wróbel, patyk, strzałka na suficie, gwóźdź wbity w ścianę nad podłogą, igła wbita w stół. Znaki te dezorientują uczestników gry, odsłaniając przy tym ich ludzkie ułomności, obsesje i erotyczne fascynacje. Garbaczewski realizuje na scenie Gombrowiczowski dramat z wiernością wobec treści utworu, oddając to, co w *Kosmosie* najbardziej charakterystyczne, niebanalne i rozproszone, a przecież kosmos dla Gombrowicza jest jak „czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, w nią zapatrzony człowiek – zapatrzony w nią i nią porwany – usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość... Czerń, groza i noc”²⁵.

Z punktu widzenia naukowego „kosmos” jest pojęciem szeroko pojmowanym. W kontekście filozoficznym rozumiany jest jako uniwersum, czyli wszystko to, co fizycznie istnieje na świecie. Wiele dziedzin naukowych podejmuje próby wyjaśnienia obserwacji wszechświata. Wybitny astrofizyk, badacz przestrzeni kosmicznej Carl Sagan określa wszechświat jako wszystko co jest, było i kiedykolwiek powstało²⁶. Same rozważania na temat przestrzeni kosmicznej wywołują według badacza ogromne poruszenie emocjonalne. To jak odkrywanie największych tajemnic świata. Sagan podkreśla, że rozmiary i wiek kosmosu wykraczają poza granice ludzkiego rozumu. Choć w ciągu ostatnich tysiącleci ludzkość dokonała ogromnych postępów w badaniach nad przestrzenią kosmiczną, to w stanie obecnym zostaje jeszcze wiele do odkrycia. Według naukowca wyobraźnia odgrywa największą rolę w poznawaniu świata. Sceptycyzm człowieka pozwala mu na umiejętne oddzielanie fantazma-

22 *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*, wybór i oprac. A. Berestecka i in., Warszawa 2010, s. 105.

23 W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 2007.

24 K. Bartoszyński, *Lektury kosmosu*, w: W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 2013, s. 154–157.

25 Tamże, s. 154.

26 C. Sagan, *Kosmos*, przeł. M. Duch, B. Rudak, Poznań 2016, s. 23–24.

tów od faktów dotyczących prawdy o wszechświecie²⁷. Badania nad kosmosem budzą podziw, zachwyt i machinalny strach, ponieważ jego potęga sprawia, że człowiek traci możliwość kontroli nad zjawiskami będącymi ponad nim. To z kolei stawia go w niewygodnym i niepewnym miejscu we wszechświecie. Być może w takim miejscu Garbaczewski chciał postawić swojego widza? Ukazać mu pewną prawdę o współczesnym świecie, o człowieku zagubionym pośród wielości znaków, kodów, mylących zewsząd bodźców i złudzeń?

Reżyser na potrzeby spektaklu stworzył ciemną przestrzeń, tak odmienną od scenicznej wizji Jerzego Jarockiego. *Kosmos* Jarockiego, którego premiera miała miejsce w Teatrze Narodowym w Warszawie 16 października 2005 roku, to podobnie jak w spektaklu Garbaczewskiego próba postawienia diagnozy społecznej, rozważań nad ludzką kondycją, a także stawianie pytań o sens człowieczego istnienia. Jarocki jednak uwagę w spektaklu skupił wokół aktorów, którym do gry stworzył surową, geometryczną przestrzeń. Z tej na pozór uporządkowanej, podzielonej liniami sceny wyłania się Gombrowiczowski chaos i nieporządek świata²⁸. Garbaczewski zaś umieścił / zawiesił na scenie teatralnej rozmaite figury o geometrycznych kształtach, nawiązujące bezpośrednio do tekstu Gombrowicza, a także do estetyki przestrzeni kosmicznej. Znaczącą rolę w spektaklu odgrywa gra światła, dzięki której artysta buduje dramaturgiczne odczucia widza. Światło służy również wyeksponowaniu atrybutów scenicznych oraz skierowaniu uwagi widza na grę i cielesność aktorów. Przy odpowiednim jego natężeniu reżyser stymuluje percepcję odbiorcy. Im światło mocniejsze, bardziej gwałtowne i agresywne, tym silniejsze jest uczucie niepewności, być może nawet lęku. Z kolei światło rozproszone, stonowane, zaniżające wycisza zmysły i przygotowuje do rozpoczęcia kolejnej sekwencji. To rodzaj sinusoidy sensorycznej. Podobnie jest z efektami dźwiękowymi. Kiedy reżyser chce podrażnić zmysły odbiorców, dźwięk nagle staje się donośny, niekiedy ogłuszający. Widz może czuć się zdezorientowany. Zupełnie tak, jakby został wysłany w statku kosmicznym na odległą i nieznaną mu dotąd planetę.

Punktem centralnym przedstawienia jest obrotowa scena z półokrągłą ścianą przedzieloną półkami. Na półkach zostały umieszczone rozmaite rekwizyty oraz wyznaczone miejsca gry aktorów w poszczególnych sekwencjach spektaklu. Druga strona ściany ma gładką strukturę. Na scenie zamontowano wideoprojektor, dzięki któremu widz obserwuje jednoczesną akcję zza kulis przesyłaną za pomocą kamery na ekran projektora. Naprzeciw sceny została umieszczona kamera wideo, tak aby obraz ze sceny mógł być rzutowany na półokrągłą ścianę. Aktor odgrywający swoją rolę widoczny jest jednocześnie na scenie, w ekranie podglądowym kamery oraz na ścianie sceny w efekcie powiększenia. Wykorzystano także efekt odwrócenia obrazu na wspak. Dzięki tak zastosowanej technice świat realny łączy się z wirtualnym. Przestrzeń żywa zlewa się z przestrzenią sztuczną, uzyskiwaną za pomocą techniki.

27 Tamże, s. 24.

28 Zob.: J. Jarzębski, *Gry poetyckie i teatralne*, Kraków 2018, s. 349–363.



Il. 1. Spektakl *Kosmos* według Witolda Gombrowicza w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego.
Fot. P. Krzakiewicz

Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/kosmos/> (dostęp: 26.03.2018)



Il. 2. Spektakl *Kosmos* według Witolda Gombrowicza w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego.
Fot. P. Krzakiewicz

Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/kosmos/> (dostęp: 26.03.2018)



Il. 3. Spektakl *Kosmos* według Witolda Gombrowicza w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego.

Fot. P. Krzakiewicz

Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/kosmos/> (dostęp: 26.03.2018)

Zdarzenia zza kulis, o których mowa powyżej, to drugoplanowe elementy dramatu Gombrowicza, na przykład spotkania i dyskusje mieszkańców pensjonatu, monologi czy wywody postaci. Sekwencje odgrywane przez aktorów poza sceną główną są dostępne dla widza na obrazie wyświetlanym za pomocą narzędzi multimedialnych. W istocie zabieg ten ma na celu powiększyć przestrzeń sceniczną, poszerzyć pole percepcji widza, aby wzmocnić jego doznania afektywne. Problem definiowania przestrzeni teatralnej w teatrze współczesnym został kontekstowo omówiony w pracy badawczej Joanny Ostrowskiej. Autorka uważa, że teatr jest elementem aktywności kulturowej. Znaczącą rolę w kulturze odgrywa kategoria miejsca. Miejszem gry aktorów jest scena, dzisiaj rozumiana szeroko, ponieważ wydarzenie teatralne, inscenizacja czy performans może się odbywać w przestrzeni wybiegającej poza budynek teatru²⁹. Narzędzia medialne pozwalają na połączenie różnych miejsc gry aktorskiej w taki sposób, aby dla widza stanowiło to nierozdzieloną całość. W rozmowie przeprowadzonej przez Katarzynę Niedurny Garbaczewski wypowiada się na temat sposobów łączenia teatru współczesnego z wirtualną rzeczywistością. Reżyser uważa, że teatr i media są blisko siebie, a używanie mediów na scenie nie jest wyłącznie wyborem estetycznym. Garbaczewskiego interesuje przede wszystkim to, co wywołuje w odbiorcy nieobecność aktora na scenie.

²⁹ J. Ostrowska, *Teatr może być w byle kąciku. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*, Warszawa 2014, s. 7–8.

Ukazywanie go zza tak zwanych kulis poprzez wyświetlanie wcześniej nagranych materiałów bądź transmitowanie obrazu na żywo jest jak „nieustająca gra między obecnością a jej brakiem”³⁰. Dla reżysera bardzo istotne jest porozumienie z odbiorcami teatru. Długo szukał sposobów nawiązywania tego kontaktu, relacji, próby zrozumienia ze strony widzów. Odpowiednim kierunkiem okazało się używanie języka współczesnych mediów. Według artysty „postinternetowy język jest dobry do opisu rzeczywistości w czasie, kiedy ciągle mamy w rękach smartfony, a świat technologii cały czas nas otacza”³¹. Widz może utożsamiać się ze światem scenicznym, podejmując próbę weryfikacji problemów, jakie twórca przed nim stawia. To rodzaj wyzwania, zderzenia z postprawdą współczesnego świata.

Znaczące miejsce w spektaklach Garbaczewskiego zajmuje tekst / dramat literacki. Pytanie o autonomiczność teatru względem literatury dramatu jest często stawiane w rozważaniach nad teorią teatru postdramatycznego. Dla wielu twórców teatr nie powinien być podległy literaturze. Garbaczewski jednak w sposób dokładny przekłada na deski sceniczne dzieło literackie. Szczególną uwagę poświęca w tym Gombrowiczowi, nie kryjąc swego zamiłowania do twórczości pisarza³². O *Kosmosie* zrealizowanym we współpracy ze scenografką Aleksandrą Wasilkowską oraz operatorem filmowym Robertem Mleczką, a wystawianym od 2017 roku w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie reżyser wypowiada się następująco: „Operujemy czystym Gombrowiczem. Nie mamy żadnych wtrętów, poza kilkoma fragmentami, które wymagają dopasowania pewnych elementów do danej sytuacji scenicznej. Trzeba przyznać, iż samo przeniesienie *Kosmosu* na scenę jest niezwykle trudne. My zdecydowaliśmy się na drogę właśnie przez tekst. [...] Jakość języka jest tutaj mocna. Ciekawie jest zatopić się w te monologi i szukać, jak one przekładają się na nas dzisiaj”³³.

Robert Mleczko, filmowiec, operator, twórca teatralnych wideoprojekcji, uważa, że w teatrze wideo jako narzędzie „migruje między narracyjnością a używaniem go jako światła zmieniającego przestrzeń okna sceny”³⁴. Mleczko podkreśla, że obecnie teatr rozwija się szybko, intensywnie, ale jest w nim także miejsce na refleksje i rozważania o współczesności technologizowanej³⁵. Według niego być może wykorzystywanie nowych mediów na scenach teatralnych jest pewnego rodzaju zabiegiem stosowanym przez twórców w celu skonfrontowania widza z problemami współczesnego świata. Użycie narzędzi VR w teatrze ma także na celu wywrzeć

30 K. Niedurny, *Polski VR. Rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim*, „Dwutygodnik.com” 2017, nr 225, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/7490-polski-vr.html> (dostęp: 16.08.2018).

31 Tamże.

32 A. Legierska, „*Kosmos*”, reż. Krzysztof Garbaczewski, <https://culture.pl/pl/dzielo/kosmos-rez-krzysztof-garbaczewski> (dostęp: 25.09.2018).

33 Tamże.

34 M. Węgrzyn, *Projekt spektakl: autor wideo. Rozmowa z Robertem Mleczko*, „Dwutygodnik.com” 2015, nr 174, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6289-projekt-spektakl-autor-wideo.html> (dostęp: 16.07.2018).

35 Tamże.

estetyczne wrażenie na publiczności, zachęcić do obcowania z teatrem, a także zachwycić warstwą wizualną teatru.



Il. 4. Spektakl *Kosmos* według Witolda Gombrowicza w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego.

Fot. P. Krzakiewicz

Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/kosmos/> (dostęp: 26.03.2018)

Odbiór sztuki – w znaczeniu ogólnym – jest mechanizmem złożonym z reakcji semantycznych, emocjonalnych, duchowych, intelektualnych, jak również fizjologicznych. Przystawianie i analizowanie wytworów kultury jest skomplikowanym procesem, który przebiega na poziomie świadomości adresata. Zmysły pełnią funkcję dopełnienia. „W widzeniu rzeczywistości decyduje nie biologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz współpraca widzenia i myśli – historycznie uwarunkowany rozwój świadomości”³⁶. Patrice Pavis uważa, że zastosowanie nowych technologii w przestrzeni teatralnej wywiera ogromny wpływ na odbiór inscenizacji. Manipuluje zmysłami widza. Media oddziałują na odbiorcę zarówno w długiej, jak i w krótkiej perspektywie czasowej. Efekty, jakie można uzyskać za pomocą technik operatorskich, na przykład zmiana wielkości przedmiotów, zbliżenie na ciało aktora itp., powodują dezorientację przestrzenną i korporalną odbiorcy. Proces ten niesie za sobą szereg konsekwencji – otóż odbiorca spośród wielu bodźców, jakie dostarcza scena na dany moment, wybiera te, które są najbardziej widoczne dla oka, przyciągające i zatrzymujące jego zaciekawienie. W takiej sytuacji mamy do czynienia niemal z konfliktem między żywą grą aktorów a obrazem wytwarzanym sztucznie. Pavis określa to jako wyzwanie w kierunku teatru, gdyż aktor musi na nowo odnaleźć swoją obecność na scenie. Musi nauczyć się zabiegać o uwagę widza pośród wytworów technologii, silnie oddziałujących na jego zmysły. Badacz wyraźnie

36 M. Golka, *Socjologia sztuki*, dz. cyt., s. 185–186.

podkreśla, że teatr mediatyzowany to już nie teatr iluzji, ale prezentowania. Media prowadzą widza do zdelokalizowania percepcji, która podczas spektaklu powinna koncentrować uwagę wokół cielesności, stałości i namacalności. Publiczność jest jakby uczestnikiem symulacji, cybernetycznej gry³⁷. Transmedialność czy intermedialność w teatrze nie oznacza tylko odpowiedniego użycia kamery, czyli transmisji obrazu z kamery na ekran projektora za pomocą określonych technik operatorskich. Zjawisko to jest dużo bardziej złożone, gdyż składa się na nie użycie wielu narzędzi cybernetycznych, informatycznych, akustycznych, świetlnych – nie sposób wymienić tutaj wszystkie. Według definicji zawartej w *Leksykonie konwergencji mediów* transmedialność to „praktyka wykorzystania rozlicznych technologii medialnych w celu prezentowania informacji na temat jednego świata fikcyjnego za pośrednictwem wachlarza form tekstualnych”³⁸. Dla przykładu: dźwięk emitowany w trakcie przedstawienia jest z reguły uprzednio rejestrowany. Tworzone są tak zwane ścieżki dźwiękowe na potrzeby realizacji teatralnej przy użyciu nośników i urządzeń multimedialnych. Aktorzy podczas odgrywania ról nierzadko używają mikroportów, czyli specjalnego typu mikrofonów rejestrujących dźwięk w oddaleniu, bez użycia przewodów łączących mikroport z urządzeniem źródłowym. Dzięki nowoczesnym rozwiązaniom informatycznym możliwe jest techniczne sterowanie światłem, dźwiękiem oraz wideo za pomocą przycisków umieszczonych na konsoli. „Teatr multimedialny nie jest tak po prostu nagromadzeniem sztuk (teatru, tańca, muzyki, projekcji itp.). To – w najczystszy znaczeniu – spotkanie technologii w czasie i przestrzeni przedstawienia”³⁹.

Twórczość teatralna Garbaczewskiego jest niewątpliwie przykładem teatru multimedialnego. W spektaklu *Kosmos* widać to niemalże doskonale, aktor bowiem na tle ogromnego ekranu projektora wydaje się gdzieś w oddali. Pośród wszystkich urządzeń na scenie, nośników i przekaźników próbuje on odnaleźć swoje miejsce, by móc stworzyć relację z publicznością. W teatrze współczesnym nawiązanie takiej relacji nie jest zadaniem prostym. Jak wielką moc musi mieć aktor w swej grze, by zagarnąć uwagę widza, skupionego na doznaniach wzrokowych i dźwiękowych płynących bezpośrednio ze sceny w postaci nowych technologii? Według Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk transmedialność to pewnego rodzaju opór w stosunku do klasycznego podziału na gatunki artystyczne. We współczesnych badaniach nad oddziaływaniem dzieł sztuki na człowieka mówi się o ich medialnych strukturach, odrzucając przy tym założenia o wewnętrznej jedności dzieła. Sztuka celuje więc w różnorodność i dynamikę uzyskiwaną poprzez wielojęzyczność, intermedialność, polimedialność czy hipermedialność⁴⁰. Transmedialność rozumiana jest jako poziom lektury, jako czytanie dzieła za pomocą medialnych znaczeń. Podsumowując, zarówno świat innowacyjnych technologii, jak i świat sztuki, stawia przed nami liczne wyzwania. Warto zadać pytanie, w jaki sposób człowiek na nie odpowiada.

37 P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 187–189.

38 K. Kopecka-Piech, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków 2015, s. 46.

39 P. Pavis, *Współczesna inscenizacja*, dz. cyt., s. 182.

40 W. Kazimierska-Jerzyk, *Transmedialność jako poziom lektury*, w: *Sztuki przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 53.

W jakim kierunku podąża współczesna sztuka? Czy może wraz ze światem techniki tworzy nowy porządek świata? Niewątpliwie jest czymś w rodzaju kodyfikacji rzeczywistości, w której niekiedy panuje chaos – tak jak w Gombrowiczowskim *Kosmosie*.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Braun Kazimierz, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie, idee, zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Dobek-Ostrowska Bogusława, *Podstawy komunikowania społecznego*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 2004.
- Dziamski Grzegorz, *Nowe media a sztuka XX wieku*, „Estetyka i Krytyka. Półrocznik Filozoficzny” 2000, nr 1, s. 51–85.
- Goban-Klas Tomasz, *Komunikowanie masowe*, Ośrodek Badań Prasoznawczych, Kraków 1978.
- Goban-Klas Tomasz, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 1999.
- Golka Marian, *Socjologia sztuki*, Centrum Doradztwa i Informacji Difin, Warszawa 2008.
- Gombrowicz Witold, *Kosmos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Grzymisławski Piotr, *Zwrot performatywny w teatrze postdramatycznym*. „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 51–61.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta, *Transmedialność jako poziom lektury*, w: *Sztuki przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2010.
- Konik Roman, *Najnowsze Nowe Media i stare Nowe Media. Spór o definicję nowych mediów*. „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 22, s. 20–38.
- Kopecka-Piech Katarzyna, *Leksykon konwergencji mediów*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Kozłowski Krzysztof, *Co to jest medium*, „Images” 2011, nr 15–16, s. 203–209.
- Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Limon Jerzy, *Brzmienie czasu*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Łotman Jurij, Uspieński Boris, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Manovich Lev, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Mejłach Boris, *Odbiór dzieła sztuki jako problem naukowy*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 4, <http://bazhum.muzhp.pl> (dostęp: 22.10.2018).
- Niedurny Katarzyna, *Polski VR. Rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim*, „Dwutygodnik.com” 2017, nr 225, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/7490-polski-vr.html> (dostęp: 16.08.2018).

Ostrowska Joanna, „*Teatr może być w byle kącie*”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Pavis Patrice, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. Piotr Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Sagan Carl, *Kosmos*, przeł. Maria Duch, Bronisław Rudak, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2016.

Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku, wybór i oprac. Anna Berestecka i in., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Węgrzyn Mateusz, *Projekt spektakl: autor wideo. Rozmowa z Robertem Mleczko*, „Dwutygodnik.com” 2015, nr 174, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6289-projekt-spektakl-autor-wideo.html> (dostęp: 16.07.2018).

Żałuski Tomasz, *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2010.

Źródła internetowe

<http://badanieteatru.pl>

<http://bazhum.muzhp.pl>

<http://teatralny.pl/recenzje/zle-sny-witolda,1791.html>

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/7490-polski-vr.html>

<http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/267/nowe-media-w-teatrze>

<https://culture.pl/pl/dzielo/kosmos-rez-krzysztof-garbaczewski>

<https://stary.pl/pl/repertuar/kosmos/>

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/6289-projekt-spektakl-autor-wideo.html>

Streszczenie

Niniejszy artykuł jest spojrzeniem na teatr współczesny w kontekście jego przemian dokonanych pod wpływem rozwoju technologii i cywilizacji cyfrowej. Ma na celu ukazać zjawisko transmedialności teatralnej, czyli wykorzystywania nowych mediów w realizacji przedstawień teatralnych oraz określić podstawowe funkcje teatru współczesnego w społecznym odbiorze sztuki. Obecnie wielu jest reżyserów i twórców teatru, którzy pracując nad spektaklem bądź konkretnym wydarzeniem artystycznym, posługują się innowacyjnymi narzędziami medialnymi. Teatr funkcjonujący pod wpływem nowych mediów znacznie różni się w odbiorze od teatru wykształconego na drodze tradycji.

The Phenomenon of Transmedia in the Performance *Kosmos*, Directed by Krzysztof Garbaczewski

Abstract

This article is a look at contemporary theatre in the context of its changes caused by the development of technology and digital civilization. It aims to show the phenomenon of theatre transmediality, that is the use of new media in the implementation of theatre performances, and to define the basic functions of contemporary theatre in the social reception of art. Currently, there are many theatre directors and creators who use innovative media tools while working on a show or a specific artistic event. There are significant differences between the theatre influenced by new media and the one which developed in a traditional way.

Słowa kluczowe: transmedialność, nowe media, mediatyzacja teatru, kultura teatralna, Virtual Reality, intermedia w sztuce

Keywords: transmediality, new media, theatre mediatization, theatre culture, Virtual Reality, intermedia in art

Sinitta Kazek, absolwentka Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, uczestniczka studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym tej uczelni w zakresie literaturoznawstwa. Jej zainteresowania badawcze obejmują przemiany polskich teatrów publicznych XXI wieku w kontekście rozwoju mediów i nowych technologii na scenie, a także socjologiczne aspekty teatru jako instytucji kultury.

Ewa Łubieniewska

ORCID 0000-0003-1796-6365

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Teatralność” – zakazany język w teatrze doby performatywnej¹

W pościgu ludzkiej myśli za uymykającą jej aspiracjom zmienną postacią świata performans², od początku świadomego zaistnienia w kulturze, budował własną tożsamość w opozycji wobec pojęcia „teatralności”, potocznie identyfikowanego ze sceniczną „iluzją”. Bezkompromisowo kontestowanej imitacji przeciwstawił dążenie do „prawdy”, „realności”, obecności tu i teraz, zakładając, iż rezultatem będzie „sprawczość”, wymuszenie zmiany w rzeczywistości zewnętrznej.

Marco de Marinis, badając niebezpieczne związki teatru z performansem, wskazuje na rolę w kształtowaniu się owej świadomości znanego studium Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*, gdzie „konwencjonalnie rozumiane relacje teatralne” potraktował autor jako „model działań społecznych”³. I konkluduje, iż to właśnie ów model, służący socjologowi za narzędzie w ich analizie, w wyniku „czytania Goffmana na wspak” stał się współcześnie „modelem dla tworzenia przedstawień odartych z tradycyjnych atrybutów teatru”⁴. To zaś przyczyniło się do rozpowszechnienia „utwierdzonego w kulturze rozumienia »teatralności« jako »udania«”⁵. Uczestnicy performatywnego ruchu jednym tchem wymieniają siedem grzechów głównych cechujących ową „teatralność”: tworzenie mimetycznego obrazu świata, zależność od tekstu, budowanie iluzji rzeczywistości, nadawanie jej znamion całości przez wprowadzanie fikcyjnej fabuły i biorących w niej udział postaci, udanie jako sposób ich animacji przez aktora. Słowem – oferowanie oddzie-

1 Pierwodruk: E. Łubieniewska, „Teatralność” – zakazany język w teatrze doby performatywnej, w: *Teatr, teatralizacja, performatywność*, red. T. Pękała, Lublin 2016, s. 35–51.

2 W niniejszym tekście interesuje mnie performans jako pewien typ działania parateatralnego o wskazanych wyżej parametrach.

3 M. de Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem*, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 19.

4 Tamże.

5 E. Bał, *Roberto Benigni i Beppe Grillo obalają premiera. Teatralność i polityczność jako dwa aspekty performatywności*, w: *Performans, performatywność, performer*, dz. cyt., s. 215.

lonemu od sceny czwartą ścianą widzowi sztucznego produktu, który sprzedaje się prostodusznej publiczności jako „prawdziwy”. „Teatralność” pojmowana jest więc po prostu jako obciążony naturalistycznym rodowodem realizm, ze wszystkimi atrybutami sceny pudełkowej. Znikają z pola widzenia fenomeny teatru greckiego, średniowiecznego czy elżbietańskiego (chyba że przypisze się ich założeniom performatywny charakter) i przemilczana zostaje estetyczna rewolta Wielkiej Reformy Teatralnej (która impet swego innowacyjnego ruchu kierowała m.in. przeciw metodzie Stanisławskiego). Z drugiej strony chętnie anektuje się dla własnych potrzeb idee wybitnych reprezentantów Reformy: Appii, Mayerholda, Artauda, Brechta, Witkacego, co jest daleko idącą mistyfikacją. Traktując ich jako propagatorów *in spe* aktów performatywnych, których „realność” wyraża „prawdę” (jej wyrazem ma być np. ból ranionego na oczach publiczności ciała), redukuje się to, co w wizjach wymienionych wielkich animatorów wyobraźni stanowiło istotę rozumienia przez nich „teatralności”. Nie utożsamiano jej z pojęciem „iluzji”, któremu „współczesny uzus językowy” przypisuje – by zacytować słowa Artura Dudy – „fałsz”, „kłamstwo”, „sztuczność”⁶, lecz uważano za efekt kreacji, która nie „oszukuje” maluczkich imitowaniem „prawdy”, tylko otwarcie demonstrować proces własnych artystycznych poczynań.

Mimo idiosynkrazji wobec teatru wyrażanej przez wielu performerów, chętnie wzbogacają oni swoje strategie wpływania na rzeczywistość o pewne elementy teatralne. Performans zyskuje na tej transakcji – w przypadku odwrotnym gra wydaje się bardziej ryzykowna. Włączanie w spektakl na coraz większą skalę działań performatywnych nie tylko rozkłada jego strukturę, ale obraca się przeciw teatrowi jako takiemu. Tworzy on wszak – z założenia – obraz świata „na niby”, a różnorodność relacji, w jakich kreacja ta pozostaje z rzeczywistością (czego przejawem jest wielość artystycznych konwencji), demonstrować bogactwo sztuki teatralnej. Niestety wskutek wzmacnianego performatywnym dyskursem przeświadczenia, że w sensie estetycznym „iluzja to sztuczność i teatralność”, a więc „w sensie ontologicznym [...] antonim realności (rzeczywistości) świata”, widz – niezający już prawie innego wzorca niż propagowany – łatwo ulega sugestii, że teatralność „w sensie etycznym” to „kłamstwo, podczas gdy należałoby mówić prawdę i tylko prawdę – także w sztuce”. Swoje spostrzeżenia cytowany tu Artur Duda opatruje znaczącą konkluzją: „W potocznym odbiorze iluzja kojarzy się zatem negatywnie”⁷. Zwłaszcza gdy upewnia się widzów, że dzięki performatywnym akcjom mogą doświadczyć oni intensywniejszego bycia w świecie „naprawdę”...

Czy nadchodzą więc czasy, gdy performans pochłonie teatr bez reszty, a publiczność, powodowana nowymi potrzebami, przywita jego unicestwienie bez żalu?

Aby ukazać, jak teatr radzi sobie z ową kulturową presją, posłużę się przykładami kilku przedstawień. Pierwsze z nich – zakopiański spektakl Lopego de Vegi – sygnalizuje rozważany problem już w tytule: *Na niby / naprawdę*⁸. Oparty na historii

6 A. Duda, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006, s. 86.

7 Tamże.

8 F.L. de Vega y Carpio, *Na niby – naprawdę*, przeł. M. Pabisiak, scenariusz, inscenizacja, reżyseria A. Dziuk, scenografia M. Mikulski, muzyka J. Chruściński, aranżacja i wykonanie

patrona sztuki aktorskiej, Świętego Ginezjusza, od początku prowokuje widza płynnością granic między życiem a teatrem. Reżyser przedstawienia Andrzej Dziuk mnoży tu sygnały autotematyczne, eksponujące jawność gry. Widownia okala jej obszar z czterech stron, po obu przeciwległych ścianach rozwieszono dwa duże ekrany, na których w pierwszej części widzieliśmy na przykład równoległe wobec wydarzeń „na scenie” epizody we wnętrzu aktorskiej garderoby. Działaniom manifestującym „teatralność” nadano formę żartobliwego pastiszu siedemnastowiecznej konwencji scenicznej, podczas gdy w akcji „zakulisowej” ci sami aktorzy demonstrowali naturalne w tej sytuacji zachowania „prywatne”. Prywatność tę dodatkowo uwierzytelniono, obsadzając w rolach zakochanych młodą parę małżeńską: Emilię Nagórkę i Piotra Łakomika. W przerwie świętowali oni zaślubiny (tyleż granych przez siebie postaci, ile własne), częstując publiczność winem w imieniu swoim – a może swoich bohaterów? Podwójną tożsamość – aktora i postaci – prezentowała zresztą także część pozostałych wykonawców; przesłuchiwani na okoliczność „wywrotowej” działalności scenicznej przez policyjną obstawę tyrana wymieniali grane przez siebie, znane publiczności zakopiańskiej, role: Heloizy, Róży, Caesonii, Medei, Fausta, Kaliguli itd.

Oscylujący stale między „serio” i „buffo” spektakl zmierzał konsekwentnie do śmiertelnie (w dosłownym rozumieniu) poważnego, acz niejednoznacznego, finału, który – co znamienne – wywołał diametralnie różne reakcje widzów. Na podeście, figurą krzyża przecinającym przestrzeń widowni, oglądaliśmy śmierć aktora. Tak głęboko wszedł on w rolę chrześcijańskiego męczennika, że nim został. Kona, przywiązany pasami do krzesła, w otoczeniu agentów tyrana, którego władzę ośmielił się podważyć, bo mimochodem odstąpił jej mizериę i ułudę wobec Boskiego majestatu. Wtem na sceniczny podest wskakuje reżyser przedstawienia zaopatrzony w kamerę. Z reporterską precyzją, szukając odpowiednio bliskich planów, w skupieniu filmuje agonię skazanego, rejestrując jego najdrobniejszy ruch, grymas twarzy, drgnięcie powiek. Rezultat tej profesjonalnej roboty widzimy na dwóch dużych ekranach rozmieszczonych po przeciwległych stronach sali. Z chwilą gdy dobiega końca wielki *show* umierania, kamera zostaje wyłączona, asystenci egzekucji spokojnie pakują sprzęt, a na krzesło zostaje trup Ginezjusza.

Część publiczności wydaje się poruszona, ale siedząca najbliżej podestu grupa studentów wymienia między sobą znaczące spojrzenia dezaprobaty – odgrywanie śmierci człowieka „na niby”, gdy w działaniach performatywnych jego dręczone i wyniszczone ciało może zdradzić tajemnicę swego umierania „naprawdę” – jakie to teatralne! „Tak się dziś tego nie robi!” – słyszę w kuluarach⁹. Reżyserska prowokacja

muzyki zespół *Que passa* w składzie: J. Dzień, Ł. Belcyr, G. Bąk, M. Pejker, B. Zięba, D. Ficoń, choreografia A. Podkova, Zespół Sceny Tańca Współczesnego w składzie: A. Podkova, N. Leśniak, N. Malik, A. Kupis, konsultacja audio-wideo M. Czarnecki, operator kamery M. Szyndler, charakteryzacja M. Koriat, obsada: J. Banasik, A. Jerzmanowska, E. Nagórka, K. Pietrzyk, J. Siemaszko, A. Bieniasz, P. Łakomik, K. Najbor, D. Piejko, K. Wnuk, M. Wrona, premiera: 12.08.2012, Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem.

⁹ Rozczarowanie wspomnianej grupy widzów wydawało się powodowane odczuciem przez nich „deficytem realności”. Jakiego rozwiązania teatralnej akcji oczekiwali? Cytowany wyżej Artur Duda zadaje w swojej książce znamienne w tym kontekście pytanie: „Czy w rady-

wymierzona w medialną wszechmoc, która pozwala bez oporów filmować agonię człowieka, minęła się z celem, bo odegranie przez aktora sceny śmierci stanowiło dla tych młodych widzów przykład umowności, na który nie wyrażają zgody. W ich odczuciu ten rodzaj strategii estetycznej nie trafia już do aktualnie kształtowanego typu wrażliwości. „Prawda”, z całą dosłownością tego określenia, wyklucza metaforę, fundamentalny składnik sztuki, postrzeganej jako negatywnie nacechowana „sztuczność”.

W tej perspektywie teatr – jeśli stawia opór dominującym trendom – traktowany jest jako przeżytek odchodzącej kultury, której kres ogłosili już jakiś czas temu Rorty czy Baudrillard. Znacznie wcześniej uczynił to Witkacy, lecz z jego katastroficznej wizji wynikało jasno, że to teatr właśnie ma być ostatnim bastionem obrony przed masowym tryumfem „mdłej demokracji” w sztuce. Nieprzypadkowo w pismach ideologów demokratyzacji kultury (choćby wspomnianego Rorty’ego) wszelka próba zastosowania kryteriów estetycznych wobec zalewu społecznych „aktów kreacji” uważana jest za autorytarny dyktat. Zabawne, że w forsowaniu postawy uchylającej *de facto* możliwość estetycznego osądu ci sami badacze nie dostrzegają żadnych przejawów presji: „Jesteśmy nadzy, swobodni, naturalni i spontaniczni. A jeżeli ktoś nie chce być naturalny i spontaniczny, to go zmusimy!” – wołał w dramacie Mrożka¹⁰ były Dyrektor Filharmonii, po przekształceniu jej w rzeźnię na życzenie mas...

Erystyczna przesada powyższego cytatu wymierzona została w autorskiej intencji w ideologów nurtu i stosowaną przez nich retorykę, nie zaś w sam performans, będący bezsprzecznie jednym z ważnych współcześnie zjawisk artystycznych. Rozumiem bowiem, iż dążąc ku temu, aby stać się „życiem, działaniem, transformacją, działaniem rzeczywistym”¹¹, performans wyraża odruch buntu wobec skostniałych szablonów postrzegania świata, niezauważalnie zagarniających wszelkie pola ludzkiej egzystencji. Oferuje zwykłemu śmiertelnikowi szansę głębszego doznania swojego istnienia, faktycznego uczestnictwa w życiu, do którego w dobie symulaków stracił dostęp. Telewizyjny fantom świata zamiast świata, iluzoryczność wszelkich interpretacji, stała obecność zagrożeń – terroryzmem, użyciem broni masowego rażenia, wszechobecnym chaosem w miejsce moralnego porządku – wszystko to pogłębia bezsilność, wyobcowanie i anonimowość człowieka XXI stulecia. Performans, jako demonstracja własnej obecności, próbuje przeciwdziałać temu poczuciu i przywrócić realność, wyzwalając potrzebę kreatywności. Jednak przyjmowanie w pogoni za nowoczesnością coraz powszechniejszego performatywnego punktu widzenia jako jedynej „właściwej” perspektywy odbiorczej i badawczej uderza w model teatru, który nie poddaje się bez reszty wymogom preferowanej konwencji. Opisane działania (co przekonująco wykazał Jerzy Limon) są bowiem t a k ż e k o n w e n c j ą¹², choć widza usiłuje się upewnić, że obcuje on bezpośrednio

kalnym performansie nie dojdzie do zabójstwa czy samobójstwa artysty? Tego nie możemy być pewni” (A. Duda, *Teatr realności*, dz. cyt., s. 218).

10 S. Mrożek, *Rzeźnia*, w: tegoż, *Teatr 4*, Warszawa 1997, t. 8, s. 83.

11 M. de Marinis, *Performans i teatr*, dz. cyt., s. 26.

12 Jerzy Limon w swoim studium *Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej*, Gdańsk 2011, oświadcza: „Nie wierzę [...] w istnienie ciała performerera czy »aktora samego

z rzeczywistością. Charakteryzuje tę konwencję demonstracyjne odsłanianie miejsca gry z całą jego maszynerią, zastępowanie scenicznych środków wyrazu filmem, efektami komputerowymi, estetyką internetu, epatowanie prywatnością wykonawców, dekonstrukcja materii literackiej, często zastępowanej wyzywającym językiem ulicy. Prowokacyjne eksponowanie w spektaklach zjawisk z marginesu społecznego, czy też nobilitacja środowisk uznanych za wykluczone, wyrażać ma samą „jądrowość” życiowej „prawdy” (jak by może powiedział Witkacy), w odróżnieniu od „teatralności”, utożsamianej z nieautentycznością, fałszem, „udaniem”. W intencji realizatorów (by przywołać nazwiska Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego) strategia ta stanowi policzek dla reprezentantów politycznego establishmentu.

I wpisuje się poniekąd w tradycję Brechta – ideologa teatru jako szkoły społecznego myślenia, lecz daleka jest od jego estetyki. Kiedy twórca *Opery za trzy grosze* szyderczo „dekonstruował” operę jako ulubioną formę snobistycznej rozrywki burżujów, używał w swoim antymieszkańskim ataku środków scenicznych przydających jego przedstawieniu nieodpartej urody. Cały ich arsenał podważał i ośmieszał estetykę operowego modelu, by uderzyć w hipokryzję publiki, która w społecznych kontaktach posługuje się podobnie „oszukańczymi” praktykami. Paradoksalnie jednak dzięki temu, że Brechtowski aktor umiejętnie dawkował widowni akty iluzji i deziluzji, prowadzona przezeń „dekonstrukcja” była zarazem *demonstracją „teatralności”*, czyli procesu artystycznej kreacji.

Na tak pojmowane efekty estetyczne nie ma miejsca w performatywnym modelowaniu materii teatralnej. Spotkanie „twarzą w twarz” ostentacyjnie przejmując domniemany język widza, z utrwalonym w sytuacjach codziennych kodem jego zachowań¹³. Nie jest on jednak językiem zapośredniczonym przez kulturę wysoką, z którą (jak w przypadku Brechta) prowadziło się ironiczną grę, lecz „cytatem” z żywego nurtu codzienności, przyjmującym najczęściej formę bezładną, antyestetyczną i prowokacyjnie Nieliteracką bądź podporządkowaną kalkom kultury masowej. Forma ta stanowi sposób uwierzytelnienia deklaracji, iż performerzy przemawiają w imieniu odtrąconych, kontestujących system władzy lub rewidujących zakorzenie w kulturze postawy i stereotypy.

Chętnie odwołuje się do tych założeń Narodowy Stary Teatr pod dyrekcją Jana Klaty (by wymienić z jego repertuaru choćby *Towiańczyków*¹⁴ Jolanty Janiczak

w sobie« ani w możliwość zaistnienia jakichkolwiek innych zjawisk czy działań scenicznych bądź artystycznych, które dałoby się wyizolować jako »same w sobie«. Już sam fakt wystawienia ich na pokaz sprawia, że tworzą relacje z otaczającą przestrzenią i czasem, odmienne od tych, które tworzą ciała, wypowiedzi czy działania, które na pokaz wystawione nie są” (s. 12). Natomiast epatowanie „realnością”, czyli wprowadzanie przez aktorów zachowań codziennych podczas owego pokazu, „stanowi wyuczoną i utrwaloną na próbach konwencję” (tamże, s. 17).

13 Eksponowanie „realności” idzie w parze z naciskiem na informatyczną przede wszystkim funkcję działań performatywnych w teatrze, tymczasem „w rzeczywistości zachowania aktorskie mają zdolność przekazania znacznie więcej informacji niż zachowania codzienne” – dowodzi J. Limon (tamże).

14 J. Janiczak *Towiańczycy, królowie chmur*, reżyseria i opracowanie muzyczne W. Rubin, scenografia, wideo, światła M. Kaczmarek, kostiumy Bracia, choreografia C. Tomaszewski, obsada: M. Ścisłowicz, R. Gancarczyk, K. Zarzecki, K. Krzanowska, M. Majnicz, E. Kaim,

i Wiktora Rubina czy *Być jak Steve Jobs*¹⁵ Michała Kmiecika i Marcina Libera). Wiele z wystawianych tam przedstawień wykorzystuje relację „wzajemnego wpływu, jaki ludzie wywierają na siebie, znajdując się w bezpośredniej obecności drugiej osoby”¹⁶, do budowania przekazu o charakterze publicystyczno-politycznym, co sferę teatralnych zainteresowań niepomrotnie zawęża. Ograniczenie to nie dotyczy jedynie tematyki, ale też rodzaju narzuconego odbiorcy kontaktu. Kurczy się przestrzeń indywidualnego uczestnictwa; publiczność, traktowana jako zbiorowość, poddawana jest różnego rodzaju technikom komunikacyjnym, zakładającym stałą reakcję.

Wspomniany wyżej spektakl *Być jak Steve Jobs* – paszkwil na „bohaterów polskiej transformacji” widzianych z perspektywy roku 2060 – przywoływał zresztą dzieło Brechta bezpośrednio. Na boczne proscenium, śpiewając song *Człowieku wstań! z Matki Courage*, wkraczała Anna Dymna, w roli obserwatorki naszych przemian. Stąd śledziła konwulsje figur wijących się na obrotowej scenie pod ścianą komputerowego ekranu-akwarium (z pływającymi po nim rybkami). Gdy poetyckim komentarzem manifestowała (skądinąd samobójczą) filozofię swojej bohaterki, usytuowana poniżej fragmentarycznego, ruchomego „świata w strzępach”, zdawała się bezcennym reliktem dawnego teatru, w którym – przez charakteryzację, mimiczno-gestywną ekspresję, kostium – budowano postać, nie zaś jej tabloidowy znak. Stanowiła zamierzony kontrapunkt wobec pozostałych figur, kłębiących się w transformacyjnym tyglu, w których interpretacji wykorzystano ów medialno-tabloidowy wzorzec ekspresji. „Podmiotowo” – co znaczące – zbudowano w spektaklu jeszcze jedną postać: przybyłego do scenariuszowej obsady z *Ziemi obiecanej* Wilczka. Grany przez Pawła Kruszelnickiego występował w krakowskim przedstawieniu jako były przewodniczący Solidarności, desperacko walczący o racje robotników, odrzuconych po '89 roku przez nową władzę. Gdy i jego w którejś z rwanych, nawracających sekwencji udało się złamać i kupić, aby przestał atakować układ, aktor zmieniał sposób gry, upodabniając się do reszty. Spektakl zamykała sarkastyczna pointa: jedna z postkomunistycznych beneficjentek politycznych perturbacji zapowiadała przejęcie budynku, likwidację teatru i zwolnienie aktorów, poczynając od Anny Dymnej... Przesłanie finału stawiało sprawę jednoznacznie: w dobie przemian ekonomicznych konstytuujących kulturę nowego typu teatr będzie zbyteczny. A skoro uratować go nie sposób, przykuć uwagę widza może co najwyżej uczestnictwo w jego agonii, metodyczna dekonstrukcja tego, co stanowiło niegdyś o fenomenie teatru.

Znamienne, że ów katastroficzny ton słychać w realizacjach Starego Teatru już od dłuższego czasu, by wspomnieć dość już odległe przedstawienie *Król umiera*

J. Chrzęstowski, Z. Józefczak, B. Brzyski, M. Mejza, premiera: 14.03.2014, Scena Kameralna Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

15 M. Kmiecik, *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lek-kim zabarwieniu heroicznym*, reżyseria M. Liber, scenografia M. Kaczmarek, kostiumy Grupa Mixer, muzyka F. Kaniecki alias MNSL (w spektaklu wykorzystano *Pieśń o Solidarności czyli wszystko gnije*, utwór z płyty *Wojna plemników* zespołu Big Cyc z tekstem K. Skiby), obsada: A. Dymna, E. Kaim, E. Kolasińska, K. Krzanowska, J. Polak, M. Grąbka, W. Loga-Skarczewski, P. Kruszelnicki, A. Nawojczyk, J. Romanowski, K. Zarzecki, premiera: 22.06.2013, Scena Kameralna Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

16 M. de Marinis, *Performans i teatr*, dz. cyt., s. 17.

czyli *ceremonie*¹⁷ (odczytywane przez krytykę jako rodzaj podzwonnego dla odchodzącej w niebyt teatralnej estetyki). Nieco odmienną formą stawienia czoła wyzwaniom sztuki współczesnej była natomiast inscenizacja *Akropolis*¹⁸ Łukasza Twarkowskiego, który mówił w popremierowej dyskusji o swojej chęci poszerzenia możliwości teatru. Przedstawieniu temu warto poświęcić nieco uwagi, aby pokazać, w jaki sposób owo „poszerzenie” rozumiane jest przez realizatora.

Nad wyciemnioną sceną widowni górował olbrzymi ekran – publiczność oglądała na nim większość uprzednio sfilmowanej akcji. Zaledwie w kilku kluczowych sekwencjach aktorzy przenosili się w obręb scenicznego obszaru. Dwuplanowa konstrukcja przestrzeni wydawała się ostentacyjnym zderzeniem „starego” i „nowego” myślenia o teatrze. Pierwszą część spektaklu kończyło sfilmowane samobójstwo aktorki, którą widzieliśmy na ekranie, biegnącą w górę schodami zaplecza Starego Teatru, by ostatecznie wyskoczyć na plac Szczepański. W kadrze widać było jej leżącą na bruku sylwetkę, najpierw z wysokości, potem w zbliżeniu kamerowego ujęcia. Symbolikę tego obrazu można było odczytać dwojako: wyrażała ona kres trojańskiego etosu w narodowej mitologii, ale też koniec pewnego scenicznego języka. Znamienne, że premiera dramatu odbyła się w roku obchodzonym w Krakowie jako rok Swinarskiego. Niektórzy z nas zapewne pamiętają scenę z *Dziadów*, gdy na bocznej ścianie widowni otwierało się okno pierwszego piętra, skąd Rollison wykonywał samobójczy skok na tenże plac. Był to efekt zaiste brechtowski, łączący fikcję z pozorami rzeczywistości. Widz miał przecież świadomość, że samobójstwo jest pozorowane, a mimo to przeżywał wstrząs, jakby miał do czynienia ze zdarzeniem prawdziwym. W sugestywnym działaniu na niby / naprawdę zawarta była moc „teatralności”, jak ją rozumiano wówczas.

Akropolis Twarkowskiego zęgnęło ten rodzaj stylistyki, zastępując działanie we wspólnej przestrzeni aktorów i widzów skonstruowaną za pomocą kamery przestrzenią wirtualną. Głównym partnerem aktora był tu wyposażony w funkcję mowy komputer. Prowadząc mechanicznie zniekształconym głosem dialog z rozmówcą, zdawał się pełnić wobec niego funkcję zastępczego konfesjonału. Mocnym akcentem performatywnym było natomiast włączenie do utworu Wyspiańskiego w części drugiej fragmentów tekstu opisującego zakłócenia pracy ludzkiego mózgu dotkniętego udarem. W imieniu bohaterki (neurołożki), która uległa awarii naszego „wewnętrznego komputera”, opowiadała o jej dramatycznym przejściu Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, stojąc w pełnym świetle na bocznym proscenium, oko w oko

17 E. Ionesco *Król umiera, czyli ceremonia*, przeł. A. Tarn, scenariusz i reżyseria P. Cieplak, scenografia A. Witkowski, choreografia J. Gębura, muzyka S. Radwan oraz Kormorani (M. Litwiniec, P. Czepułkowski; zespół muzyczny w składzie: M. Chytrzyński, J. Kociuban, W. Mulak, M. Pawlik), tancerze: S. Ciuurko, M. Dunajko, D. Józefowiak, H. Sierakowska, K. Torczyńska, K. Dziuba, D. Jurewicz, P. Skalski, obsada: A. Dymna, A. Polony, D. Segda, Z. Kosowski, L. Piskorz, J. Trela, J. Romanowski, premiera: 29.11.2008, Narodowy Stary Teatr w Krakowie.

18 *Akropolis* wg S. Wyspiańskiego, dramaturgia A. Herbut, reżyseria Ł. Twarkowski, scenografia P. Choromański, muzyka B. Misala, światło B. Nalazek, wideo K. Rakowski, J. Lech, kostiumy M. Stoces Mizbeware, J. Porańska, obsada: I. Budner, M. Gałkowska, M. Hajewska-Krzysztofik, M. Ojrzyńska, M. Zawadzka, B. Brzyski, Z.W. Kaleta, P. Kruszelnicki, Z. Ruciński, premiera: 30.11.2013, Narodowy Stary Teatr w Krakowie.

z publicznością. Sekwencja ta zyskiwała głębszy sens w świetle finału, poprzedzonego walką Jakuba (bohatera drugiej części *Akropolis*) z aniołem (granym również przez Hajewską). Starcie miało miejsce w głębi sceny; ze strony aktorki przypominało bardziej przedkładaną adwersarzowi perswazję niż potyczkę, w następstwie czego Jakub zadawał sobie kluczowe dla inscenizacji pytanie: „kim jestem”? Kim jest *homo sapiens* w ponowoczesnym świecie, podważającym podmiotowość, sprowadzoną do pola gry różnych ścierających się dyskursów, w świecie pozbawionych treści symulakrów?

Elementy strategii performatywnej (zwłaszcza „prywatny” kontakt aktorki z publicznością) służyły więc tym razem uruchomieniu refleksji o tożsamości, tyleż jednostkowej, ile gatunkowej. Jednakowoż przez większą część spektaklu – wbrew podstawowej w performansie zasadzie obecności „twarzą w twarz” – wpatrzony w ekran widz pozostawał w pełnej izolacji. Rozwiązanie to reżyser przedstawiał w dyskusji jako formę „poszerzenia możliwości teatru”, deklarując w przyszłości zamiar stworzenia „komputerowego aktora”. Przy całym szacunku dla interesującej koncepcji przedstawienia niepokoić może ów deklarowany kierunek zmian. Pomysł zastąpienia środków *eo ipso* teatralnych językiem nowych mediów – filmu, komputera, internetu – wygeneruje zapewne „komputerowego widza”, nastawionego na informację i abstrakcję, nie na współodczuwanie i porozumienie. W dążeniu do przededefiniowania w ten sposób zjawiska teatru umiera więc to, co uważane było od zarania za jego istotę: żywa relacja między aktorem i widzem.

Przestrzeń tę anektuje dla siebie performans, kształtując własne ID w opozycji wobec dogorywającej „teatralności”, wspierany przez część teoretyków nowej sztuki, niekiedy (o czym już była mowa) szukających jej prekursorów między innymi wśród artystów Wielkiej Reformy. Obok Brechta wywołuje się więc z historyczno-teatralnych zaświatów Artauda i Witkacego – zaciekle przeciwników „udania”. Wybiórcze czytanie spuścizny obu twórców – powtórzmy – wyklucza z dyskursu podstawowe założenia ich estetyki. „Teatr, który podporządkowuje inscenizację i urzeczywistnienie, a więc wszystko, co jest w nim swoiście teatralne, samemu tekstowi, jest teatrem idioty, wariata, zboczeńca, gramatyka, episjera, antypoety i pozytywisty, to znaczy człowieka Zachodu” – cytuje Andrzej Hausbrandt fragment wykładu Artauda na Sorbonie z 1931 roku¹⁹. Zbieżność tej krytyki z przeciwstawieniem „udaniu” żywej obecności performerów staje się jednak problematyczna, skoro za „swoiście teatralne” uznał Artaud nie „realność” będącego „sobą” aktora, ale „inscenizację i urzeczywistnienie”, czyli konkretyzację autorskiej wizji przy użyciu środków teatralnych.

Witkacy z kolei, przyznając, iż „autor tylko daje libretto – stwarza się sztuka sama na scenie”, konkludował jednak arbitralnie: „główną rzeczą jest słowo mówione i inne elementy do niego muszą być przystosowane”²⁰. Dlatego pracę nad rolą „należy rozpocząć od dokładnego poznania idei formalnej całego utworu, co pozwoli aktorowi zrozumieć, że w swoich działaniach i wypowiedziach scenicznych jest on tylko elementem w »całości stającej się konstrukcji« i że wobec tego nie obowiązuje

19 Cyt. za: A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1990, s. 27.

20 S.I. Witkiewicz, *O artystycznej grze aktora*, w: idem, *Czysta forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty J. Degler, Warszawa 1986, s. 150.

go prawda życia, lecz tylko p r a w d a f o r m y²¹. Mimo diametralnie różnego stosunku do słowa tę „prawdę formy” uważali obaj propagatorzy teatru artystycznego za „swoiście teatralną”. Zadaniem „artysty teatru” miało bowiem być – w ich mniemaniu – stworzenie pewnej przestrzeni gry, w każdym calu odmiennej niż iluzyjny obraz rzeczywistości. W takiej przestrzeni (zauważa Jerzy Limon) „aktorzy niczego nie udają, tylko realizują postawione przed nimi cele artystyczne”²². Celem zaś wspólnym dla Witkacego i Artauda było wciągnięcie publiczności w ów, ontologicznie różny od codziennego doświadczenia, obszar metamorfoz i utrzymanie jej w stanie olbrzymiego napięcia. Ten dynamiczny proces realizował zaprojektowaną przez twórców strukturę teatralnego świata „na niby / naprawdę”. W przypadku Artuada był jej pierwowzorem rytuał, w przypadku Witkacego „nie dające się z n i c z y m p o r ó w n a ć” marzenie senne.

Taki teatr także nie wyrzekął się drogiej założeniom performansu „sprawczości” – postulował wszak przemianę widza. „Teatr jak dżuma” Artauda miał dawać ujście skrywanym, nagromadzonym w człowieku złym i mrocznym emocjom, aby poprzez ich erupcję osiągnąć efekt duchowego oczyszczenia. Teatr Czystej Formy miał sprawić, aby uczestnik widowiska przez „dotknięcie Tajemnicy” uczuł „Poszczególność” swojego Istnienia w obcym i niepojętym wszechświecie, uzyskując Tożsamość Faktyczną. W obu wypadkach tę radykalną przemianę wyzwolić miało działanie *par excellence* estetyczne, jakościowo całkowicie różne od obniżającego rangę teatru imitowania życia. Powstawała dzięki temu przestrzeń kreacji, niepoddająca się regułom jednoznacznego ontologicznego osądu, w którym odbiorca posługuje się nieadekwatną, a wartościującą opozycją „prawdy” i „fałszu”. Tej powołanej do chwilowego istnienia przestrzeni przysługiwało – w opinii obu twórców – nobilitujące miano „teatralności”.

„Teatralność” tak rozumiana była przeciwieństwem „udania”. Programowo anti-iluzyjne manifestowanie kreatorskiej umiejętności nie wykluczało postrzegania teatralnych działań w kategoriach „prawdy” artystycznej. Gdy emanowała nią stworzona przez artystów forma, demonstracyjne odsłanianie owego „na niby” paradoksalnie przeobrażało się w „naprawdę”, przenosząc widza w wyższego rzędu „realność” – realność sztuki.

W koncepcjach performansu tego rodzaju „realność” nie ma prawa bytu; jej najdobitniejszym przejawem ma być ciało aktora, a raczej ciało performerera, „samo w sobie”, często nagie, na wiele sposobów eksponujące swoją obecność. A zarazem swoją wyższość wobec przypisywanego teatrowi „udania”. Polemizuje z tym stanowczo Jerzy Limon: „kreuje się obraz teatru jako sztuki dosłownej, w której ciało, pozbawione funkcji znakowej, oznacza tylko siebie; zamiast aktora kreującego postać mamy tylko realnego człowieka. Jego działania, nawet najbardziej drastyczne, nie są »udawaniem«, lecz dotyczą jego samego, w tym (niekiedy – głównie) jego ciała”²³. Tymczasem odmawianie performatywnym aktom znakowego charakteru jest albo złudzeniem, albo następną mistyfikacją, w sytuacji bowiem zamierzonego

21 Tamże, s. 151.

22 J. Limon, *Brzmienia czasu*, dz. cyt., s. 17.

23 Tamże, s. 14.

działania aktora wobec publiczności jego ciało: „nie przestając być sobą, w percepcji świadomego widza staje się zarazem znakiem ciała innego człowieka albo alegorii zjawiska czy nawet przedmiotu”²⁴. Operując stworzonym na użytek przedstawienia kodem, „aktor może przekazać znacznie więcej niż jego ciało”²⁵.

Jaką postawę może zająć teatr wobec performatywnych roszczeń współczesności? Dziuk, korzystając w *Na niby / naprawdę* z rozwiązań bliskich ich estetyce, obrócił je przeciw ideologii apologetów „hiper-rzeczywistości”. Jego bohater usłyszał głos s p o z a jej granic i oddał za ów sygnał życie, posądzono go więc o szaleństwo. Czy umarł w imię iluzji, bo tak się zachłysł swoim n a n i b y, że zignorował świat, w którym żyjemy n a p r a w d ę? Lepiej tak sądzić, jeśli bowiem Anioł przemówił do bohatera n a p r a w d ę, wszyscy, którzy uznali jego postawę za obłąd, prowadzą egzystencję n a n i b y Żyją w świecie iluzji, której źródłem jest właśnie, traktowana jako jedyny punkt odniesienia, „twarda rzeczywistość” ...

Posługując się metaforą, obrazem poetyckim, działaniami, które pobudzają wyobraźnię, Teatr Witkacego wydaje się dziś równie „szalony” jak biedny Ginez...

Ale złudzenie, że teatr ogołocony z tych – podejrzanych o „sztuczność” – środków wyrazu sprostą zadaniu zmiany świata wydaje się nie mniej szalone. Może więc, uwolniwszy „teatralność” od przyprowadzanej jej w ostatnich czasach „gęby”, należałoby tę kategorię redefiniować, nie izolując jej od kultury medialnego przekazu, ale też nie rezygnując z eksponowania tych estetycznych walorów, które wyrażają jej swoistość?

Byłoby to niewątpliwie działaniem „pod prąd”. Czy jednak zaniechanie tej próby i „poprawne metodologicznie” podążanie z nurtem performatywnej fali nie jest przejawem racjonalizowania własnej bezsilności wobec presji proklamowanej przez Rorty’ego demokratyzacji sztuki?

Bibliografia (wybór)

Duda Artur, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.

Hausbrandt Andrzej, *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

Limon Jerzy, *Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne, red. Ewa Bał, Wanda Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Czysta forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty Janusz Degler, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

Streszczenie

Pojęcie „teatralności”, przeniesione przez Goffmanna ze sfery rozważań estetycznych w dziedzinę rozważań socjologicznych, stało się dziś kwintesencją „udania”, „fałszu”, pograżenia w „iluzji”. Performatywna koncepcja teorii i praktyki teatralnej przeciwstawia tej kategorii „prawdę”, „sprawczość” i zanurzenie w „rzeczywistości”, choć z pewnych efektów teatralnych nie rezygnuje. O ile inkrustowanie nimi performansu wzbogaca jego atrakcyjność, o tyle

24 Tamże, s. 18.

25 Tamże.

stosowanie dekonstruujących spektakl działań performatywnych obraca się przeciw naturze teatru. Analizowane w artykule przedstawienia (*Na niby-naprawdę*, w reżyserii Andrzeja Dziuka, *Być jak Steve Jobs*, zrealizowane przez Marcina Libera oraz *Akropolis*, według projektu Łukasza Twarkowskiego) ukazują różne sposoby jakimi teatr, poddawany presji pościgu za współczesnością, radzi sobie z radykalną zmianą sytuacji kulturowej.

Spektakl Dziuka konfrontuje poetykę sceniczną metafory („na niby”) z zabiegami o charakterze performatywnym („naprawdę”), lecz odwraca znaki wartości: akt teatralnej kreacji głównego bohatera, aktora Ginezjusza, odkrywa duchowość jako „prawdziwy” wymiar świata, podczas gdy rzeczywistość „prawdziwa” okazuje się życiem „na niby”. W spektaklu Libera drogocennym „reliktem” teatru „starego” jest postać, której brechtowskie pieśni komentują konwulsje świata po transformacji 1989 roku. W jego wizji dominują efekty komputerowe, cieszy oko obrotówka, aktorzy zaś budują figury żywcem wzięte z rzeczywistości „tabloidowej”. W finale jedna z beneficjentek politycznych przemian prowokacyjnie zapowiada przejęcie budynku, likwidację teatru i zwolnienie aktorów: teatr stał się zbyt cenny; możemy jedynie obserwować metodyczną dekonstrukcję tego, co stanowiło niegdyś o jego fenomenie. Natomiast w spektaklu Twarkowskiego większość akcji ma miejsce na ekranie wiszącym nad sceną, gdzie głównym partnerem aktora jest wyposażony w funkcję mowy komputer. Reżyser wyznał, że marzy o „aktorze komputerowym”; realizacja tego pomysłu zastąpić może w przyszłości żywą relację między aktorem i widzem. Bezpośredni kontakt z publicznością wnosi w spektaklu jedynie performatywny „przerywnik”, gdy aktorka przekazuje widzom doznania osoby, która przeszła udar mózgu.

Czy nadchodzą więc czasy, gdy performans pochłonie teatr bez reszty, a publiczność, powodowana nowymi potrzebami, pożegna wzgardzoną „teatralność” bez żalu? Może zamiast poddania się tej ekspansji należałoby raczej zweryfikować przypiętą „teatralności” etykietę, która sprowadza bogatą tradycję różnorodnych artystycznych konwencji do jednego modelu scenicznego o rodowodzie naturalistycznym i redefiniować pojęcie „teatralności”, w duchu, jaki nadawali mu Artaud, Witkacy, Brecht. Dla nich była ona przeciwieństwem „udania”, stanowiąc demonstrację procesu kreacji artystycznej. „Teatralność” tak rozumiana może – operując metaforą, obrazem poetyckim, działaniami, które pobudzają wyobraźnię – przeobrazić „na niby” w „naprawdę”, przenosząc widza w wyższego rzędu „realność”, w realność sztuki.

“Theatricality” – a Language Forbidden in the Performative Era Theatre

Abstract

The notion of “theatricality”, transferred by Goffmann from the sphere of aesthetic dispute to the area of sociological considerations, has become the quintessence of “pretence”, “falsehood”, and immersion in “illusion”. As its opposite, the performative idea of theatrical theory and practice proposes “truth”, “agency”, and immersion in “reality”, although it does not reject all of the theatrical effects. While inscribing those effects into a performance enriches its appeal, applying performative actions that deconstruct the show turns against the nature of the theatre. The performances: *Na niby – naprawdę*, directed by Andrzej Dziuk, *Być jak Steve Jobs*, directed by Marcin Liber, and *Akropolis*, a project by Łukasz Twarkowski, presented and analysed in this paper, show various ways in which theatre – urged to chase modern reality – deals with the radical change in the cultural situation.

Dziuk’s staging is a confrontation between the poetics of the stage metaphor (‘pretence’) and the performative theatrical devices (‘reality’), yet their values are reversed. The act of dramatic creation of the main character, actor Ginesius, proves spirituality to be the “real” dimension of the world, while the actual “reality” turns out to be a “faked” life. In Liber’s show, the precious “relic” of the “old” theatre is the character whose Brechtian songs comment on the world’s convulsions after the 1989 transformation. In his vision, the dominant elements are the digital effects, the audience is entertained by the revolving stage, and the actors create

characters taken straight from the tabloid reality. At the end, one of the beneficiaries of the political changes provocatively announces taking over the theatre building, closing the theatre and laying off the actors: theatre has become redundant; we can only watch the methodical deconstruction of what used to define its significance. In turn, in Twarkowski's show most of the action takes place on a screen hung above the stage, which features the actors' partner – a computer equipped with a speech synthesizer. The director admits that he dreams of “a computer actor”. In the future, implementing this idea may replace the live relationship between the actor and the spectator. The only element of the show that offers a direct actor-spectator contact is the performative “interlude”, in which an actress presents to the audience the sensations of a person who has suffered a stroke.

Are we, then, witnessing the times when the performance overwhelms theatre altogether, and the audience, driven by new desires, bids farewell to the loathed “theatricality” with no regrets? Perhaps, instead of yielding to this expansion, we should revise the label of “theatricality”, which reduces the rich tradition of diverse artistic conventions to one dramatic model of naturalistic origin. Perhaps, the term “theatricality” should be redefined in the spirit of Artaud, Witkacy, and Brecht, for whom “theatricality” is the opposite of “pretence”, a manifestation of the artistic creation process. Thus understood, “theatricality” has the potential – through metaphor, poetic image, and other acts stimulating the imagination – to transform “the fake” into “the real”, and to transfer the spectator into a “reality” of higher order: the reality of art.

Słowa kluczowe: performans, iluzja, kreacja, aktor „komputerowy”, metafora, rzeczywistość

Keywords: performance, illusion, creation, computer actor, metaphor, reality

Ewa Łubieniewska, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie jako profesor, specjalista w zakresie literatury XIX wieku. Autorka książek i artykułów z dziedziny romantyzmu, między innymi: *Fantazy czyli komedia na opak obrócona*, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, *Upiorny anioł*, oraz publikacji o współczesnym dramacie i teatrze (w tym książek *Czysta Forma i bebechy* oraz *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem*).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)

ISSN 2353-4583

DOI 10.24917/23534583.7.17

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Magdalena Roszczynialska

ORCID 0000-0003-2529-5100

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Antropologia literatury Northropa Frye'a.

Propozycja w kręgu nowej humanistyki

[Recenzja książki Kamili Żukowskiej *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a*, Kraków: TAIWPN Universitas, 2018, ss. 170]

Wpływowa w amerykańskim literaturoznawstwie koncepcja teoretyczna kanadyjskiego uczonego i duchownego Northropa Frye'a (1912–1991) do tej pory była w Polsce obecna fragmentarycznie za sprawą – głównie – kilku(nastu) przedrukowywanych w czasopismach naukowych i antologiach od lat sześćdziesiątych XX wieku artykułów¹. Bez wątpienia najślawniejsze z nich dotyczyły krytyki archetypowej: *Archetypy literatury*² oraz *Mit, fikcja, przemieszczenie*³, i prezentowały samo jej sedno, to jest proces historycznoliteracki jako cykliczne przemieszczanie mitu ku formom (*modi*) zironizowanym. Choć autor (deklaratywnie) odrzucał koncepcję nieświadomości zbiorowej Carla Gustava Junga, to za sprawą kategorii archetypu orientacja psychoanalityczna stała się początkowo kontekstem polskiej recepcji jego rozważań nad formami literackimi. Dopiero w powstających kolejnych polonistycznych opracowaniach Frye wzmiankowany jest jako pokrewny poglądom Ernsta Cassirera filozof mitu⁴ i strukturalista⁵, którego najważniejsze naukowe dzieło – *Anatomy of Criticism* (Princeton 1957), stanowi wręcz „fundamentalne wyznanie wiary amerykańskiego strukturalizmu”⁶, oraz prekursor postmodernistycznej teorii powieści⁷ i narratywizmu historycznego. Ponadto ten w Polsce nieomal zapoznany krytyk i teoretyk literatury miał – jak pisze w przedmowie do innej, przetłumaczonej na język polski, książki Frye'a *Wielki Kod. Biblia i literatura* Michał Paweł

1 Pełna bibliografia polskich tłumaczeń prac Northropa Frye'a zob.: K. Żukowska, *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a*, Kraków 2018, s. 8–9.

2 N. Frye, *Archetypy literatury* (1951), przeł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 282–299.

3 N. Frye, *Mit, fikcja, przemieszczenie* (1961), przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, t. 60, z. 2, s. 283–302.

4 Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2004, wyd. 5 zmienione, s. 197.

5 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 60.

6 Tamże, s. 124.

7 H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.

Markowski – ogromny wpływ na życie kulturalne kontynentu amerykańskiego, a jako wykładowca przeszło stu uniwersytetów – także na krytykę światową⁸.

Nareszcie, w drugiej dekadzie XXI wieku, doczekaliśmy się polskiego przekładu *Anatomii krytyki*⁹ i niedługo po tym – pierwszego całościowego opracowania tej oryginalnej teorii (nie tylko) literatury, autorstwa Kamili Żukowskiej, zatytułowanego *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a* (2018).

Żukowska (ur. 1987), absolwentka etnologii i literaturoznawczynie, bez wątpienia ma wynikające z jej przygotowania jako antropologa kultury kompetencje niezbędne do komentowania mitokrytycznej teorii Frye'a. Od razu wypada odnotować, że te partie książki, które poświęca omówieniu koncepcji przemieszczenia mitu, należą do najlepszych. Badaczka, inaczej niż autor krytycznego w swej wymowie *Posłowia* do polskiego wydania *Anatomii krytyki* Andrzej Zgorzelski, postanawia podejść do propozycji jej autora *sine ira et studio*. Tam gdzie komentator widział przynależność dzieła Frye'a „bez wątpienia jedynie do historii literaturoznawczej myśli metodologicznej”¹⁰, ona decyduje się eksponować oryginalność konceptów uczonego, ich zbieżność z propozycjami nowych metod badania literatury oraz prekursorstwo interdyscyplinarnej humanistyki.

W pewnym sensie omówienie myśli teoretycznej Frye'a było zadaniem karkołomnym, bynajmniej nie ze względu na obronę aktualności jego koncepcji, ale przez wzgląd na fakt niekonwencjonalnego posługiwania się przez badacza właściwie całą terminologią literaturo- i kulturoznawczą. Dość wspomnieć, że fikcja jest w jego nomenklaturze gatunkiem literackim, gatunek – rodzajem, autobiografia przynależy do fikcji, podobnie jak satyra menippejska, którą reprezentują zarówno powieści autotematyczne, jak i jego własny naukowy esej – tytułowa bowiem „anatomia” stanowi synonim menippej, gatunku cechującego się różnorodnością tematyczną oraz zacięciem filozoficznym¹¹. Z pewną dezynwolturą wyraził się o *opus magnum* Frye'a dekonstrukcjonista J. Culler, mianowicie że stanowi ono „bezcenny zbiór myśli”¹². Żukowska upatruje jednak w komentowanym przez siebie dziele systemowości, precyzji definicyjnej i racjonalizmu naukowego¹³.

Taktyka, jaką przyjęła autorka wobec dyskursu oraz poglądów Frye'a, opiera się na trzech posunięciach. Pierwszym jest streszczanie: 170 stron książki Żukowskiej wobec 405-stronicowych wywodów Frye'a; drugim – parafrazowanie, niekiedy zbliżone do kryptocytatu, które jest prawdopodobnie konsekwencją trudnego do oddania idiosynkratycznego języka uczonego. Najlepiej jednak czytać obie pozycje, konfrontując je. Trzeci krok, i to chyba najcenniejsze w pracy Żukowskiej, stanowi zestawianie myśli uczonego z podobnymi – a raczej oscylującymi wokół

8 M.P. Markowski, *Northrop Frye: literatura jako objawienie*, w: N. Frye, *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998, s. 10–11.

9 N. Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012. Niektóre jej fragmenty Frye drukował już w 1942 roku, co unaocznia skalę zapóźnienia.

10 A. Zgorzelski, *Anatomia, czyli rozbieganie do szkieletu*, w: N. Frye, *Anatomia krytyki*, dz. cyt., s. 407.

11 N. Frye, *Anatomia krytyki*, dz. cyt., s. 401.

12 J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 92.

13 K. Żukowska, *Poetyka totalna*, dz. cyt., s. 21.

analogicznych kategorii i problemów – koncepcjami naukowymi, głównie z zakresu nauk społecznych. I tu kluczowa kwestia – w mitokrytyce badaczka upatruje, odrębnej od socjologii czy antropologii nauki społecznej¹⁴, antropologii literatury. Mimo akcentowanego przez samego Frye’a zakorzenienia w kategoriach poetyki Arystotelesa i wydawałoby się zaznaczonego tytułem książki Żukowskiej teoretycznoliterackiego osadzenia jej badań, celem pracy – oprócz popularyzacji dzieła Frye’a – jest odpowiedź na pytanie: „Co nowego mówi nam o świecie badanie literatury?”¹⁵. Poetyka i teoria literatury pełnią zatem – chyba jednak odwrotnie niż u autora *Anatomii krytyki*¹⁶ – funkcję służebną w dyskursie antropologicznym, poszukującym rudymetów ludzkich zachowań kulturowych. Jak można przewidzieć, fundamentem ludzkiej egzystencji jest tu zaspokajanie potrzeb poznawczych poprzez konstruowanie mitów i – w dalszej kolejności – ich literackich wcieleń.

Kompozycja pracy Żukowskiej jest czytelna i odpowiada – z nieznacznymi przegrupowaniami treści – rozdziałom komentowanego dzieła (u Frye’a odnoszą się one kolejno do teorii trybów literackich: przemieszczenia na osi od mitu do jego formy zdegradowanej, teorii symboli, osnutej wokół porządku cyklu astronomiczno-wegetacyjnego teorii mitów, teorii gatunków).

Frye rozpoczął od „polemicznego wstępu”, to jest dyskusji z najbardziej w jego czasach rozpowszechnionym psychologizującym i subiektywistycznym modelem krytyki literackiej. Żukowska podnosi w części wstępnej aktualnie ważną w badaniach humanistycznych kwestię, mianowicie status i zakres znaczeniowy antropologii literatury (względnie: literackiej). Jak wiadomo, antropologia literatury dotychczas nie ma w polskim (i nie tylko) literaturoznawstwie statusu deklaratywnego, a w dużej mierze interrogatywny – przypominam tu zbiór szkiców *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*¹⁷. Żukowska przytacza klasyczne stanowiska odnośnie do relacji między antropologią a literaturą i dyskutuje z nimi, większość uwagi skupiając na najbardziej chyba dopracowanej koncepcji Wolfganga Isera. Pośród rozmaitych zakresów znaczeniowych antropologii – społecznej, w której literatura jest narzędziem komunikacji, a stojący u jej zaplecza archetyp zapewnia intersubiektywizację treści; psychologicznej, gdzie fikcja literacka gwarantuje artykulację wypartych treści – autorka wybiera antropologię filozoficzną, a więc zorientowaną na identyfikację i badanie kulturowych uniwersaliów, jako jej zdaniem bezpośrednią poprzedniczkę antropologii literatury¹⁸. Tym samym lokuje badania Frye’a w obszarze filozofii kultury spod znaku Ernsta Cassirera.

W rozdziale pierwszym badaczka podjęła najbardziej rozpoznawalne tropy koncepcji mitokrytycznej – podzielaną przez Władimira Proppa i Josepha Campbella tezę o odwzorowaniu struktury ludzkiej egzystencji w (mono)mitycznej fabule

14 Tamże, s. 9.

15 Tamże, s. 29.

16 Skądinąd autorka przywołuje w innym miejscu pogląd uczonego, że antropologia literacka to badanie, w jaki sposób kategorie przedliterackie (np. mit) stają się źródłem dla literatury, N. Frye, *Archetypy literatury*, dz. cyt., s. 289.

17 *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czaplinski, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznań 2010.

18 K. Żukowska, *Poetyka totalna*, dz. cyt., s. 10.

questu oraz oryginalny koncept przemieszczenia mitu w literaturze. Niezwykle pomysłowe jest wyzyskanie przez nią przestrzennej semantyki *questu* (wyprawy) i przemieszczenia i zwrócenie tym samym uwagi na możliwość odczytania koncepcji Frye'a w paradygmacie kognitywistyki. Mityczna, a później literacka wyprawa wymaga integracji przestrzennego doświadczenia cielesnego i mentalnego doświadczenia rytuału przejścia (teoria umysłu ucieleśnionego), aksjologiczna organizacja mitycznej przestrzeni wynika z jej zrelatywizowania do ego bohatera (deiksa), a możliwość zrozumienia w powszechnym obiegu opowieści literackiej stworzonej indywidualną wyobraźnią jej twórcy zasada się na intersubiektywności (amalgamacja domen)¹⁹.

W rozdziale drugim²⁰ autorka rzutuje myślenie o micie Frye'a na tło innych prominentnych koncepcji mitu, od razu dyskwalifikując psychologiczną koncepcję Junga i fenomenologiczną Mircei Eliadego, a ukazując jego pokrewieństwo z innymi, późniejszymi „totalizującymi ujęciami”²¹, to jest antropologią strukturalną Claude'a Lévi-Straussa²² oraz gramatyką narracji (analizą aktantową). Tytuł tego rozdziału: *Antropologiczny fundament literatury według Northropa Frye'a*, miałyby zatem dwojaką wykładnię. Po pierwsze, ów fundament oznacza systemowe i sformalizowane niczym w antropologii strukturalnej pojmowanie zasad rządzących kulturą oraz analogiczne do jej ustaleń przekonanie o „izomorfizmie kulturowego porządku”²³ i struktur literackich. Po drugie, skoro według Frye'a czynnikiem genologicznym różnicującym tonację i przebiegi fabularne jest jakość bohatera literackiego (*eíron, alazón, pharmakós*), można powiedzieć, że czynnik ów jest zarazem antropologiczny. Rozważania te zyskałyby, gdyby zamiast mechanicznego zestawienia podobnych konceptów omówiono rzeczywiste związki między strukturalizmami europejskimi a protostrukturalizmem amerykańskim. Także nieuargumentowana teza o pochodności badań Frye'a względem praskiego strukturalizmu²⁴ (?) wymagałaby, dla dotrzymania rzetelności naukowej, dokumentacji i udowodnienia.

Kugłowanie podejściami teoretycznymi i przypisywanie autorowi *Anatomii krytyki* co rusz innej przynależności metodologicznej, a to strukturalisty, zwolennika metod formalnych, fenomenologa, hermeneuty, mitokrytyka, protokognitywisty, prekursora kulturowej teorii literatury, istna – na prawach gry słów – „poetyka totalna”, nie przysłużyło się nakreśleniu metodologicznej mapy, na której można by, nie popadając w anachronizm, usytuować poglądy oryginalnego badacza²⁵. Żukowska pominęła także, być może nieinteresujący z punktu widzenia antropologii literatury, najbliższy autorowi kontekst teoretycznoliteracki (amerykańskiej)

19 Tamże, s. 42–43.

20 Autorka pracowała nad tym zagadnieniem również jako współredaktorka książki *Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze*, red. M. Karwowska, M. Grabowski, K. Żukowska, Łódź 2016, gdzie znajduje się pierwodruk rozdziału.

21 K. Żukowska, *Poetyka totalna*, dz. cyt., s. 66.

22 *Antropologia strukturalna* Claude'a Lévi-Straussa ukazała się w 1958 roku.

23 K. Żukowska, *Poetyka totalna*, dz. cyt., s. 93.

24 Tamże, s. 67.

25 Innym niedopatrzaniem tej części książki jest wielokrotne niepoprawne przywołanie arystotelesowskiego terminu *hamartia*.

szkoły formalnej. Z kolei narzucającą się, a nieodnotowaną analogią pierwotnych zainteresowań literaturoznawczych (literatura renesansu / manieryzmu) i pochodnych wniosków metodologicznych (historyczność tekstów) jest osoba Stephena Greenblatta i jego poetyka kultury.

Rozdział trzeci (u Frye'a drugi), najmniej przekonujący w całej pracy, zawiera streszczenie troistej teorii symbolu autora *Wielkiego Kodu*, jako znaku (indeksu), archetypu (połączenia schematycznej fabuły i twórczej wyobraźni) oraz symbolu *sensu largo* na tle wybranych semiologicznych i etnologicznych koncepcji związanych z tą kategorią. Z oczywistych powodów przywołanie tak rozległego kontekstu porównawczego nie było możliwe – autorka zgrubnie tylko, za książką Tzvetana Todorova *Teorie symbolu*²⁶, nakreśliła istotę podstawowych historycznych kategorii semiotyki oraz przywołała doniosłe koncepcje symbolu M. Eliadego, Gastona Bachelarda oraz najbliższą Frye'owskiej hermeneutykę Paula Ricoeura. Dość nieoczekiwanie w rozdziale tym odnajdujemy kolejną definicję antropologii literackiej, w świetle której „analizuje [ona] strukturę języka poetyckiego i tropów retorycznych [...] dzieła”²⁷ (czym zatem różni się od poetyki i krytycznej analizy dyskursu?). Nie mogę się też zgodzić z finalną konstatacją autorki, jakoby rozważania Frye'a nad symbolem „znacząco wpłynęły na zmniejszenie kontrowersji, jakie nawarstwiły się na tym pojęciu”²⁸.

Rozdział końcowy skupia się na swoistej genologii. Omówiono w nim wykorzystane przez Frye'a kategorie arystotelesowskie intermedialności literatury (jej meliczności i widowiskowości, nb. korespondujące ze współczesną koncepcją afektywną i kognitywizmem) oraz scharakteryzowano wspomniany już czwarty rodzaj literacki – rodzaj fikcyjny. Rozdział ten w największym stopniu spełnia założenia menippeï – wielotematyczności, dygresyjności. W moim przekonaniu unaocznia on również potrzebę przywrócenia badaniom literackim znajomości założeń *Poetyki* Arystotelesa, szczególnie w kontekście przeobrażeń współczesnej kultury (jak np. polimedialność, oralność, kolektywizm, performatyczność).

Podsumowując, Kamila Żukowska książką *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a* popularyzuje wiedzę na temat mało w istocie znanej (a jeszcze mniej zrozumianej – czego dowodem błędne wartościujące użycia koncepcji degradacji mitu w niektórych analizach fantasy) teorii mitokrytycznej; wprowadza do polskiego naukowego obiegu kolejnego z teoretyków, którzy analizy literackie poszerzają o nieliteracki lub nisko wartościowany przedmiot (inne teksty kultury, literatura popularna) – co w sytuacji gdy literatura stała się tylko jednym z mediów kulturowego przekazu, i nie najważniejszym, wydaje się wobec literaturoznawstwa gestem ratowniczym; wpisuje się w dyskusję wokół kształtu i rozumienia antropologii literatury; wydobywa nieoczekiwanie świeże i naukowo aktualne (neuronauka) wątki z pozornie „zakurzonej” koncepcji; niestety zaledwie anonsuje arcyważny problem poznawania struktury mitu jako antidotum na ponawiane próby jego ideologizacji²⁹.

26 T. Todorov, *Teorie symbolu*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2012.

27 K. Żukowska, *Poetyka totalna*, dz. cyt., s. 96.

28 Tamże, s. 120.

29 Tamże, s. 157–158.

Na szczęście ten ostatni temat podjął inny reprezentant młodszego pokolenia polskich humanistów Marcin Napiórkowski (ur. 1985), autor wznowionej w 2018 roku *Mitologii współczesnej*³⁰. Choć książki te wypływają z odmiennych inspiracji metodologicznych, można je uznać za komplementarne.

Bibliografia

- Burzyńska Anna, Markowski Michał P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Culler Jonathan, *Teoria literatury*, przeł. Maria Bassaj, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Frye Northrop, *Anatomia krytyki*, przeł. Monika Bokiniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012.
- Frye Northrop, *Archetypy literatury*, przeł. Apolonia Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. Henryk Markiewicz, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 282–299.
- Frye Northrop, *Mit, fikcja, przemieszczenie*, przeł. Elżbieta Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 283–302.
- Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. Przemysław Czapliński, Anna Legeżyńska, Marcin Telicki, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2010.
- Markowski Michał P., *Northrop Frye: literatura jako objawienie*, w: *Northrop Frye, Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. Agnieszka Fulińska, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1998.
- Markiewicz Henryk, *Teorie powieści za granicą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Mitosek Zofia, *Teorie badań literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Napiórkowski Marcin, *Mitologia współczesna*, wyd. 2. rozszerzone, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Todorov Tzvetan, *Teorie symbolu*, przeł. Tomasz Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.
- Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze*, red. Marzena Karwowska, Mateusz Grabowski, Kamila Żukowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Zgorzelski Andrzej, *Anatomia, czyli rozbieranie do szkieletu*, w: *Northrop Frye, Anatomia krytyki*, przeł. Monika Bokiniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012.
- Żukowska Kamila, *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a*, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.

Streszczenie

Recenzja książki Kamili Żukowskiej *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a*, TAIWPN Universitas, Kraków 2018, ss. 170

30 M. Napiórkowski, *Mitologia współczesna*, wyd. 2. rozszerzone, Warszawa 2018.

Northrop Frye's Literary Anthropology. A Trend in the New Humanities Research**Abstract**

Review of the book by Kamila Żukowska, *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a* [Totality Poetics. On Northrop Frye's Literary Anthropology], Kraków: TAIWPN Universitas, 2018, pp. 170

Słowa kluczowe: Kamila Żukowska, Northrop Frye, antropologia literatury, *Anatomia krytyki*

Keywords: Kamila Żukowska, Northrop Frye, literary anthropology, *Anatomy of Criticism*

Magdalena Roszczynialska, dr hab., profesor uczelni, pracuje w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury IFP Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Inspiruje ją kulturowa teoria literatury. Autorka monografii *Sztuka fantazy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki* (Kraków 2009). Współredaktorka tomów zbiorowych: *Granice i pogranicza w humanistyce* (Kraków 2011); *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1 i 2 (Kraków 2013); *Kraków. Miejsce i tekst* (Kraków 2014); *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku* (Kraków 2015); *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych* (Kraków 2017); *Białostockie „Kontrasty”. Szkice i materiały* (Białystok 2018). Redaktor naczelna czasopisma naukowego „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*”.

Anna Janko, Nicole Rut

Wokół *Matej zagłady* – „doświadczenie i zapis”¹.

Anna Janko w rozmowie z Nicole Rut

Nicole Rut: W jaki sposób przygotowywała się Pani mentalnie do napisania *Matej zagłady*?

Anna Janko: Najpierw musiałam zdecydować, że w ogóle się do tego zabieram. Że nie będąc reporterką, dokumentalistką, historykiem, napiszę książkę, która będzie opowiadać o faktach z historii drugiej wojny światowej. Miałam obawy, że może się nie udać, bo przekroczę swoje kompetencje. Byłam jednak na tyle zeterminowana, że zaczęłam zbierać materiały. W naszej rodzinie historia pacyfikacji Soch i tragicznej śmierci moich dziadków i prawie wszystkich mieszkańców wsi zawsze była żywa.

N.R.: W jaki sposób poznawała Pani rodzinną historię?

A.J.: Myślę, że moja mama miała instynkt właściwy. Opowiadała nam o tym, gdy ja i siostra byłyśmy jeszcze małe, językiem dziecięcej baśni. Mówiła, że jest sierotą, że jej rodzice zginęli, a ona mieszkała u złej ciotki i cierpiała głód. Takie opowieści są dla dziecka zupełnie naturalne, przecież w co drugiej bajce jest postać jakiejś sierotki, Marysi czy Jagusi, krzywdzi je niedobra macocha... Wiadomo – na wsi sieroctwo to była określona kondycja społeczna. Samotność, bieda, brak rodziców, a do tego wojna kreowały prawdziwie „sierocą dolę”. Mama z dużą wrażliwością nam tę rodzinną opowieść przekazywała.

N.R.: Czy to wrażliwość dziedziczna? Obecna też w innych Pani utworach? Na przykład w felietonach.

A.J.: Wychowałam się w domu dwojga poetów, można więc mówić nawet o nadwrażliwości. Sama także swoją twórczość rozpoczęłam od pisania wierszy, bardzo zresztą wcześniej, zadebiutowałam jako licealistka. Poetką jest również moja siostra. Wszyscy więc mamy do twórczego przerobienia wielkie pokłady trudnych emocji.

N.R.: Czyli jest to swego rodzaju forma autoterapii?

A.J.: Każda twórczość ma i ten aspekt, czy twórca się do tego przyznaje czy nie. Myślę, że tego się obejść nie da. Skoro autorowi zawsze jest lepiej po pisaniu niż przed...

1 Ta część tytułu rozmowy z pisarką nawiązuje do nagłówka monografii *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006.

N.R.: Przypomina mi się właśnie sytuacja, którą Pani opisywała w *Małej zagładzie*. Sytuacja pierwszych poważnych wagarów i pierwsze patrzenie na krzywdę. Jaki to miało wpływ na emocjonalny wymiar (w) twórczości?

A.J.: Przypoda z dzieciństwa, etycznie naganna, dała mi literacką sposobność mówienia w *Małej zagładzie* o nieoczywistości ocen moralnych i zadawania podstawowych pytań, na przykład o źródła zła w człowieku, także w małym człowieku. Chcielibyśmy uważać dzieci za istoty z gruntu niewinne. Sytuacja jest jednak skomplikowana. Każdy z nas jest od początku jakimś człowiekiem. Są dzieci, które bez problemu wyrrywają muchom nóżki, a nawet obcinają kotom ogony, czyli krzywdzą zwierzęta, a po latach, po „obróbce społecznej” – zostają... chirurgami. Przyczyny nieakceptowanych zachowań bywają skomplikowane i niekoniecznie muszą być związane z „rodziną patologiczną” (kiedyś to było najprostsze wytłumaczenie), mogą sięgać poprzednich pokoleń i dziś o tym już wiemy, bo mamy wyniki badań naukowych na temat odległych skutków traumy.

N.R.: Wspomniała Pani w *Małej zagładzie* o przyzwoleniu na zło, pytając tak jak inni twórcy: *Unde malum?*... Czy to nie jest na swój sposób tłumaczenie złoczyńców? Każdy ma na dobrą sprawę wolną wolę...

A.J.: To jedno z podstawowych pytań filozofii. Prowokuje do niekończących się poszukiwań źródeł owego zła, w naturze i w kulturze. Wolna wola pojedynczego człowieka to dość wątła siła, na dłuższą metę nie daje sobie rady z dobrem i złem. Ludzkie życie uwiecznione jest w amplitudzie pomiędzy chaosem a porządkiem, dlatego wszystkie społeczeństwa od początku świata mają swoje kodeksy, które regulują zachowania członków. I między innymi właśnie wojna jest czasem, gdy ten porządek się kompletnie rozpada, dekalog nie działa, można zabijać, złe skłonności są promowane. Wtedy najdobitniej widać, że dobro jednego bywa złem drugiego, że nasza krzywda to wasze zwycięstwo. Nic nie jest jednoznaczne... Napięcie między dobrem a złem jest napędem cywilizacji i rozwoju naszego życia – wewnętrznego i społecznego.

N.R.: I często się w tym gubimy.

A.J.: Doświadczamy, uczymy się i idziemy dalej.

N.R.: Czy Teresa Ferenc przeczytała *Małą zagładę*? Jak się ustosunkowała do tej książki, pomysłu na zapis?

A.J.: Moja mama przeczytała tę książkę najpierw pobieżnie. Skupiła się na wątkach, których nie знаła, i stwierdziła, że jest okej: „podoba mi się”. Trochę mnie to zaskoczyło, bo *Mała zagłada* była bardzo trudna w pisaniu i jest także trudna w czytaniu. Mimo że język opowieści jest bardzo prosty, wręcz kolokwialny, lektura nie idzie gładko z powodów emocjonalnych... Chyba że czytelnik broni się przed emocjami! I to był chyba ten przypadek. Po jakimś czasie mama zadzwoniła do mnie, że przeczytała powtórnie, i że przez trzy dni płakała. Myślę, że to właśnie było terapeutyczne czytanie. Opowiadam przecież w książce jej wojenne dzieje, chociaż moje dialogi z nią są tylko po części prawdziwe. Postać matki w *Małej zagładzie* jest punktem odniesienia, podstawą konstrukcji. Niektórzy uważają, że odebrałam jej głos...

N.R.: W takim razie czy postać matki w dziele jest faktycznie tak istotna? Mało jest tam dialogów z nią. Niewiele się wypowiada.

A.J.: Oprócz dialogów są całe partie narracji ustawionej „wobec matki”. Tak zwany świat przedstawiony w *Małej zagładzie* to właśnie owa przestrzeń pomiędzy matką a córką. *Mała zagłada* nie jest świadectwem przeżyć wojennych, nie jest dokumentem ani kroniką rodzinną, jest książką literacką, skonstruowaną według jakiegoś artystycznego planu. Oszczędny język, ironia, sarkazm i potężny ładunek emocji – po to żeby mogli i chcieli czytać to młodzi ludzie, tacy jak Pani.

N.R.: Czy ktoś, kto nie miał powiązania przez dziadków, pradziadków z tak tragicznymi wydarzeniami drugiej wojny światowej, ma możliwość przeczytać i przeżyć *Małą zagładę* według jej emocjonalnej (za)wartości?

A.J.: Raczej mało kto nie ma takich powiązań. Żyjemy przecież w kraju, którego historia jest pocięta wojnami, w prawie każdej rodzinie są jakieś tragiczne incydenty, o których się opowiada. Albo się o nich milczy. Tak czy owak, one są obecne i kształtują naszą wrażliwość. Można rzec, że genetycznie jesteśmy zaopatrzeni w receptory do odbioru wojennych treści i odpowiednio napisana książka te receptory uruchomi.

N.R.: Pisze Pani, jak gdyby była Pani naocznym świadkiem tych wydarzeń. Jest w treści mnóstwo detali, niuansów i duża skala wrażliwości. Jak udało się Pani stworzyć wrażenie, że była Pani uczestnikiem tamtej historii?

A.J.: To oczywista metoda pisarska, każdy autor powinien to umieć. Mocno pogłębiona empatia na poziomie tekstu, utożsamienie z bohaterami, niemal fizyczne poczucie przywoływanych postaci i zdarzeń... To trudne, czasem nawet boli, ten cały teatr, który trzeba uwewnętrznić. Naczytałam się setek dokumentów, obejrzałam dramatyczne zdjęcia, filmy, byłam też parokrotnie w Sochach, wsi, która jest geograficznym centrum i soczewką opisywanego świata. Dla autora książka nie zaczyna się i nie kończy wraz z wzięciem i odłożeniem pióra. Laptopa. Już ponad trzy lata jeżdżę na spotkania związane z *Małą zagładą*. Współpracowałam też przez długi okres z reżyserką Natalią Koryncką-Gruz podczas kręcenia jej filmu według *Małej zagłady* (czyli wszystko się zrobiło jeszcze bardziej „naoczne”...). Nie udaje mi się z tych pokoleniowych traum wydobyć.

N.R.: Pani sobie sama otwarła takie drzwi...

A.J.: Tak, wypuściłam swojego demona, który się ukrywał gdzieś w głębi duszy. A jeszcze na koniec napisałam wojenną książkę dla dzieci. Taką wersję „soft” *Małej zagłady*, bez drastycznych obrazów. Książeczka *Oleś i Pani Róża* opowiada historię chłopczyka z obozu przejściowego w Zwierzyńcu, uratowanego wraz z setkami innych dzieci przez Różę i Jana Zamoyskich. To jeden z wątków *Małej zagłady*, rozwinięty w taką właśnie delikatną wersję dla współczesnego dziecka. Ale przy okazji emocje, z którymi chciałam się pożegnać, wróciły ze zdwojoną siłą.

N.R.: Nie ma Pani takiego poczucia, że jak już ktoś raz tego dotknął, nie jest w stanie się uwolnić?

A.J.: Myślę, że doświadczanie zła, nawet takie zapośredniczone, przez analizę dokumentów i opowieści, nie uchodzi bezkarnie. W *Małej zagładzie* nie skupiam się tylko na drugiej wojnie światowej, mówię o wojnie jako stałym doświadczeniu ludzkości, próbuję analizować skutki przekraczania moralnych granic i sprawdzam, jak daleko sięga okrucieństwo człowieka. Każdy, kto próbuje takie rzeczy zrozumieć,

chce przestać być naiwny, chce się bardziej przyjrzeć ludzkiej kondycji, ale też chce oswoić konsekwencje.

N.R.: Jaki był główny cel napisania *Małej zagłady*?

A.J.: Miałam poczucie, że muszę to napisać. Że to trudny obowiązek, ale nie do uniknięcia. Czasem jakaś historia ma taką moc, że żąda opowieści... Jestem chyba jedyną osobą z rodziny, która mogła to zrobić, z różnych względów. W trakcie pracy zresztą poznałam moich kuzynów, kuzynki, którzy mieszkają w Sochach, są dziećmi ocalonych. Nie znałam wcześniej tej części swojej rodziny. Od razu poczułam się tam jak w otoczeniu, które jest mi bardzo znajome. I to był dodatkowy zysk.

N.R.: Czy jako córce rozpoznawalnych twórców było Pani łatwiej czy trudniej stać się poetką, pisarką?

A.J.: I łatwiej, i trudniej. Z jednej strony świat literacki i tysiące książek na wyciągnięcie ręki, we własnym domu, z drugiej przedwczesna samoświadomość artystyczna, nadmierny samokrytycyzm... Rodzice pisarze to trudne środowisko dla dziecka, które zwykle chce być takie jak inne dzieci, ze szkoły, z podwórka.

N.R.: Jakie są Pani dalsze plany?

A.J.: Skończyłam książkę dla dzieci, skończyliśmy film. Myślę, że byłby najwyższy czas odpocząć. Ale zdaje się, że to niemożliwe.

Anna Janko, poetka, pisarka, felietonistka. Opublikowała tomy poetyckie – jako młoda twórczyni: *List do królika doświadczonego* (1977), *Wykluwa się staruszka* (1979), *Diabłu świeca* (1980), *Koronki na rany* (1989), *Zabici czasem długo stoją* (zbiór przygotowany wcześniej, opublikowany w 1995); później: *Świetlisty cudzoziemiec* (2000), *Wiersze z cieniem* (2010), *Miłość, śmierć i inne wzory* (2016). Autorka między innymi *Dziewczyny z zapałkami* (2007) i wielokrotnie nagradzanej *Małej zagłady* (2015) oraz utworów dla dzieci. Córka Teresy Ferenc i Zbigniewa Jankowskiego, małżonka poety Macieja Cisły.

Nicole Rut, studentka na kierunku kulturoznawstwo i wiedza o mediach na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Interesuje ją filmoznawstwo, fotografia portretowa i reportażowa.



Fot. 1. Spotkanie z Anną Janko w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, 21 marca 2018. Moderator: Katarzyna Wądołny-Tatar



Fot. 2. Wywiad z Anną Janko w Bibliotece Polonistyki i Informacji Naukowej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Rozmowę prowadzi studentka Nicole Rut

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)

ISSN 2353-4583

DOI 10.24917/23534583.7.19

Zdzisława Orłowska-Popek

ORCID 0000-0002-1772-5889

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Halina Pawłowska-Jaroń

ORCID 0000-0002-7077-3469

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Mózg i język w procesie poznawania świata – w kręgu doniesień z badań psychologicznych, medycznych i neurologopedycznych.

Sprawozdanie z konferencji naukowej w Krakowie

W dniach 30 listopada i 1 grudnia 2018 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie odbył się XXI Kongres Polskiego Towarzystwa Neuropsychologicznego zatytułowany: *Neuropsychologia i neurologopedia: mózg i język w procesie poznawania świata*. Organizatorami tego naukowego wydarzenia były: Polskie Towarzystwo Neuropsychologiczne, Katedra Logopedii i Zaburzeń Rozwoju na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie oraz Partnerzy: Akademia Wychowania Fizycznego i Sportu w Gdańsku i Uniwersytet Winnicki (Ukraina). Kongres odbywał się pod patronatem Prezydenta Miasta Krakowa oraz Polskiego Towarzystwa Neurologicznego.

Wśród referentów znaleźli się wybitni neuropsycholodzy, neurobiolodzy, językoznawcy, lekarze, neurologopedzi i logopedzi oraz doktoranci z 20 ośrodków akademickich i instytucji naukowych w Polsce. Swą reprezentację miały między innymi uniwersytety w Gdańsku, Kielcach, Krakowie, Lublinie, Poznaniu, Siedlcach i Warszawie.

Podczas kongresu wręczono nagrody Copernicus Prize 2018. W tym roku otrzymali je: rektor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie prof. dr hab. Kazimierz Karolczak; dr hab. Marta Korendo, prof. UP; prof. dr hab. Elżbieta Szelağ; prof. dr hab. Aneta Borkowska; dr n. k.f. Marcin Dornowski oraz dr n. med. Mariusz Trystuła.

Referat plenarny, *Interface człowiek – maszyna: Interakcyjna Platforma Diagnostyki i Terapii Poznawczej*, który wygłosiła Prezes Polskiego Towarzystwa Neuropsychologicznego prof. Maria Pąchalska, wprowadził w tematykę rozważań podjętych w czasie kolejnych sesji.

Pierwszą sesję, zatytułowaną: *Podstawy rozwoju mowy i języka*, której przewodniczyli prof. zw. dr hab. Jagoda Cieszyńska, prof. nadzw. dr hab. Grzegorz Króliczak i prof. nadzw. dr hab. Stanisław Milewski, rozpoczął prof. nadzw. dr hab. Grzegorz

Króliczak z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu referatem *Unikalne charakterystyki nietypowej organizacji języka w zdrowym mózgu*. Prelegent przedstawił wyniki badań wskazujące na fakt, iż nietypowa organizacja języka w zdrowym mózgu posiada wiele unikalnych cech, nawet jeśli jej wspólnym mianownikiem jest prawostronny trzon. Badania z wykorzystaniem obrazowania mózgu za pomocą fMRI pokazują, że przykłady nietypowo zorganizowanego języka produktywnego można spotkać także wśród osób oburęcznych i praworęcznych.

Reprezentująca Katedrę Logopedii i Zaburzeń Rozwoju na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie prof. zw. dr hab. Jagoda Cieszyńska w wystąpieniu *Neurobiologiczne podstawy rozwoju mowy – słuch* opisała warunki prawidłowego rozwoju percepcji słuchowej, maskowanie dźwięków, znaczenie słyszenia dwuosusznego oraz mechanizm uwagi słuchowej, a także techniki stymulacji w wieku prenatalnym oraz w pierwszym i drugim roku życia dziecka. Autorka pokazała, jaki wpływ na rozwój mowy mają wczesne systemowe oddziaływania.

Drugiej sesji plenarnej: *Nowe drogi terapii neuropsychologicznej i neurologopedycznej*, przewodniczyła prof. nadzw. dr hab. Małgorzata Rutkiewicz-Hanczewska. Wystąpił na niej zespół prof. zw. dr hab. Elżbiety Szelağ (Pracownia Neuropsychologii Instytut Biologii Doświadczalnej im. Marceliego Nenckiego PAN, Warszawa). Profesor E. Szelağ wygłosiła referat *Zegar mózgowy – spojrzenie neuropsychologa i neurologopedy*. Przedstawione zostały podstawy teoretyczne badań nad czasowym przetwarzaniem informacji na różnych poziomach oraz dane dokumentujące współwystępowanie deficytów zegara neuronalnego i zaburzeń poznawczych. Przełomem w prezentowanych badaniach było wykazanie, że usprawnianie percepcji czasu powoduje transfer poprawy na niećwiczone podczas terapii funkcje językowe, co zostało udokumentowane u pacjentów z afazją poudarową, a także u dzieci z opóźnionym rozwojem mowy. Obserwowana poprawa obejmuje również inne funkcje poznawcze oraz różne aspekty uwagi i pamięci roboczej. Wskazuje to na uniwersalność terapii i zasadność jej stosowania jako wspomaganie klasycznej terapii neurologopedycznej i neuropsychologicznej.

Kolejny referat: *Czasowe przetwarzanie informacji u pacjentów z afazją. Nowe metody terapii afazji*, wygłosiła dr Aneta Szymaszek. Przedstawiła ona nowatorskie narzędzie terapeutyczne Dr Neuronowski® stworzone w Pracowni Neuropsychologii Instytutu Biologii Doświadczalnej PAN. Narzędzie to okazało się efektywne w pracy z dziećmi ze specyficznymi zaburzeniami rozwoju mowy i języka, pozwala też na znaczną poprawę funkcji językowych i poznawczych.

Zegar milisekundowy: jeden mechanizm neuronalny czy różne mechanizmy zależne od zadania? to tytuł referatu wygłoszonego przez Magdalenę Piotrowską, która przedstawiła wyniki eksperymentu nad wskaźnikiem efektywności percepcji czasu, którym jest próg postrzegania kolejności (PPK), definiowany jako najkrótsza przerwa między bodźcami prezentowanymi w szybkim następstwie. Uzyskane wyniki potwierdzają obniżoną zdolność seniorów do integracji dwóch tonów różniących się częstotliwością w jeden dźwięk o wzrastającej lub malejącej częstotliwości.

Ostatni w tej sesji referat *Czasowe przetwarzanie informacji a funkcje wykonawcze u seniorów* wygłosiła mgr Katarzyna Jabłońska. Prelegentka zwróciła uwagę na to, iż czasowe przetwarzanie informacji stanowi matrycę neuronalną dla działania

innych funkcji poznawczych, w tym funkcji wykonawczych. Osoby starsze wykazują wyższy próg postrzegania kolejności bodźców prezentowanych w szybkim następstwie, to jest potrzebują dłuższej przerwy oddzielającej dwa dźwięki, aby podać prawidłowo ich kolejność, czyli porządek w czasie. Celem badania było określenie zmiennych pośredniczących w związku między przetwarzaniem czasowym a funkcjami wykonawczymi.

Obrady południowe toczyły się w dwóch sekcjach. Sekcji A: *Wiedza naukowa a trudności diagnostyki klinicznej*, przewodniczyła prof. zw. dr hab. E. Szelağ. Pierwszy wykład *Aleksja bez agrafii – ewolucja symptomów* wygłosiła prof. M. Rutkiewicz-Hanczewska z Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Prelegentka przedstawiła zjawisko aleksji nabytej, jej typy oraz symptomy. Szczególną uwagę poświęciła aleksji bez agrafii. Scharakteryzowała aleksję, jej przyczyny oraz mechanizm powstawania. W drugiej części wystąpienia przedstawiła studium przypadku pacjentki, u której wystąpił udar niedokrwienny skutkujący tak zwaną czystą aleksją.

Z kolei prof. nadzw. dr hab. Alina Maciejewska z Instytutu Polonistyki i Neofilologii Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach wystąpiła z referatem: *Relacje formy i treści między wyrazami w zabawie ciągami proporcjonalnymi (uczniów z zespołem Aspergera, niepełnosprawnością intelektualną, trudnościami w uczeniu się)*. Przedstawiła w nim zakresy trudności, jakie pojawiają się we wnioskowaniu o relacjach formy i treści między wyrazami. Wykorzystany w analizie materiał językowy pochodził z ankiet, w których zaproponowano uzupełnianie ciągów proporcjonalnych relacji grupom uczniów z niepełnosprawnością intelektualną, zespołem Aspergera, trudnościami w uczeniu się. Analiza ilościowa i jakościowa materiału pozwoliła określić różnice w sposobach wnioskowania przez analogię o relacjach formy i treści między wybranymi wyrazami. Wyniki zostały porównane z wynikami uzyskanymi przez uczniów w normie rozwojowej, co pozwoliło wskazać charakterystyczne zakresy trudności w wykorzystywaniu analogii do rozpoznawania reguł językowych i ustalania relacji semantycznej między wyrazami w wybranych grupach.

Doktor Ewa Zawisza-Wilk (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) przedstawiła referat *Zespół Aspergera z perspektywy dorosłości*. Autorka zwróciła uwagę, że zaburzenie neurorozwojowe, jakim jest zespół Aspergera, nie mija w wieku dorosłym. Odnosząc się do charakterystycznych trudności osób dorosłych, przybliżyła okres wczesnego rozwoju i dojrzewania osób z ZA, aby móc zrozumieć, w jaki sposób wspierać dzieci i młodzież dotknięte zaburzeniem, by miały szansę stać się autonomicznymi dorosłymi z adekwatnym poczuciem własnej wartości.

Obradom w sekcji B, poświęconej problemom diagnozy i terapii w neuro-naukach, przewodniczyły prof. dr hab. Aneta R. Borkowska oraz dr n. med. Anna Rasmus. W pierwszej kolejności uczestnicy wysłuchali referatu prof. dr hab. Anety R. Borkowskiej i dr Beaty Daniluk z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, zatytułowanego *Nowe narzędzie diagnostyczne: Neuropsychologiczna Diagnoza Dziecka (NDD)*. Autorki przedstawiły narzędzie służące do klinicznej diagnozy dziecka z dysfunkcją ośrodkowego układu nerwowego w wieku 4–10 lat, jednakże ze względu na charakter eksperymentalno-kliniczny

może być ono stosowane także do badania dzieci w innym wieku oraz młodzieży. Zamieszczone w NDD zadania zostały dostosowane do wymagań diagnozy i możliwości rozwojowych dzieci. Schemat badania neuropsychologicznego jest podzielony na 11 sfer reprezentujących podstawowe aspekty rozwoju psychoruchowego dziecka (sposstrzeganie wzrokowe, somesteza, sposstrzeganie słuchowe, motoryka, orientacja przestrzenna, mowa, czytanie i pisanie, myślenie, pamięć, emocje, uwaga). Wybór sfer i zadań zależy od sformułowanych hipotez oraz od indywidualnych możliwości dziecka. Podejście zindywidualizowane wykorzystane w NDD daje możliwości diagnozy pozytywnej i opisu sfery najbliższego rozwoju – potencjału dziecka.

Kolejna prelegentka, mgr Aleksandra Mańkowska z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Gdańskiego, przedstawiła referat przygotowany we współpracy z prof. dr. hab. Michałem Harciarkiem *Młodzi na lewo, starsi na prawo – wpływ wieku na orientowanie lokalnej uwagi wzrokowej*, prezentujący wyniki badań nad redukcją pseudoneglectu (tendencji do przesuwania uwagi przestrzennej na lewo), związanego z szybszym „starzeniem się” półkuli prawej i co za tym idzie – z obniżaniem się wraz z wiekiem jej aktywności.

Z kolei dr Michał Bitniok, reprezentujący Wojewódzki Szpital Specjalistyczny im. Świętej Barbary w Sosnowcu, przedstawił *Ocenę zaburzeń afatycznych przesiewowymi metodami klinicznymi*. Opracowane i wykorzystane w terapii przez prelegenta autorskie testy, określające zaburzenia afatyczne u pacjentów klinicznych, stanowią bogaty przegląd stanu i rodzaju zaburzeń mowy w różnych typach afazji.

Nietypowe zaburzenia językowe w diagnozie neuropsychologicznej przedstawiła mgr Katarzyna Wójcik-Pyrć z Katedry Neuropsychologii i Neurorehabilitacji Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie. Na bazie studium przypadku młodej pacjentki z zaburzeniami językowymi autorka pokazała, jak ze względu na nietypowy początek pierwotnej afazji postępującej (PPA) – z powoli narastającymi, mało specyficznymi deficytami językowymi, którym przynajmniej przez pierwsze dwa lata nie towarzyszą inne zaburzenia neuropsychologiczne i neurologiczne, a w badaniach neuroobrazowych nie zawsze pojawiającymi się jeszcze zmianami strukturalnymi – długa i frustrująca jest droga do prawidłowej diagnozy pacjentów z różnymi wariantami pierwotnie postępującej płynnej i niepłynnej afazji, jakie są psychologiczne konsekwencje długotrwałego procesu diagnostycznego dla pacjentki i jej najbliższego otoczenia.

W zamykającym sesję referacie *Nauczanie wymowy języka polskiego jako obcego Metodą Krakowską® na poziomie A1* mgr Anna Surowiec (SJP Accent; Collegium Medicum, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie) przedstawiła wyniki swoich badań, których przedmiotem była próba wypracowania efektywnego sposobu nauczania wymowy języka polskiego jako obcego na poziomie A1 wybranymi elementami Metody Krakowskiej®.

Kolejny dzień Kongresu rozpoczęły obrady w dwóch równoległych sekcjach. Sekcja C: *Wyjście poza klinikę*, prowadzona była przez prof. zw. dr hab. Agnieszkę Ogonowską, prof. nadzw. dr hab. Alinę Maciejewską i dr hab. Ewę Kaptur. Pierwszy referat: *Perspektywa temporalna w myśleniu i języku seniorów. Propozycja diagnozy*, wygłosiła prof. zw. dr hab. Agnieszka Ogonowska z Katedry Mediów i Badań Kulturowych Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Prelegentka przedstawiła

zagadnienia czasu, orientacji w czasie seniorów w kontekście psychologii temporalnej oraz neuropoznawczych zagadnień związanych z doświadczaniem czasu tudzież ich wpływem na aktywizację organizmu. Ponadto zaprezentowała autorskie karty diagnostyczne, służące do diagnozy bazowej orientacji temporalnej seniora oraz metody aktywnego wspomaganie go w obszarze doświadczania różnych form temporalności.

Doktor hab. Ewa Kaptur oraz dr Jolanta Sławek z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przedstawiły referat *Zaburzenia sensoryczne u dziewczynki z padaczką lekooporną – studium przypadku*. Omówiły etapy choroby i towarzyszące im zaburzenia, szczególną uwagę zwracając na problemy z integracją bodźców sensorycznych, które w istotny sposób wpływają na funkcjonowanie dziewczynki we wszystkich sferach rozwoju, kolejne etapy terapii i konkretne oddziaływania, mające na celu stymulację obszarów orofacjalnych oraz przywracanie i utrzymywanie funkcji poboru pokarmów i płynów, ale również stymulację intencji komunikacyjnej, motywacji do porozumiewania się, budowanie wspólnego pola uwagi, wzmacnianie koncentracji i kontaktu wzrokowego.

Z kolei dr Wojciech Lipski, reprezentujący Zakład Logopedii i Językoznawstwa Stosowanego UMCS, wygłosił wykład *Zaburzenia konotacji w wypowiedziach osób chorujących na schizofrenię*. Podkreślił, że zjawisko zaburzeń konotacji nie jest zarezerwowane wyłącznie dla schizofazji, ale to właśnie w schizofrenii występuje ono w najpełniejszej formie.

Dwa kolejne referaty zaprezentowali pracownicy Katedry Logopedii i Zaburzeń Rozwoju Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. *Zaburzenia poznawcze w afazji u osób dorosłych* to tytuł wystąpienia dr Anny Siudak. Jego celem było zaprezentowanie wyników badań przeprowadzonych w grupie osób dotkniętych afazją, przejawiających równoległe zaburzenia poznawcze w zakresie możliwości kategoryzowania i myślenia przez analogię, u których incydent neurologiczny wystąpił przed 40. rokiem życia. Badanie tej grupy wiekowej jest istotne z uwagi na zacierający się obraz kliniczny afazji u osób starszych, gdzie obok typowych dla zaburzeń mowy symptomów występują dodatkowo także objawy chorób wieku podeszłego.

Doktor Katarzyna Sedivy i mgr Małgorzata Kuśnierz przedstawiły wykład pod tytułem *Budowanie planu ruchu artykulacyjnego – MTG®*. Referentki sięgnęły do własnych doświadczeń klinicznych w pracy z dziećmi z zaburzeniami komunikacji językowej, aby opisać sytuację dzieci prezentujących trudności w naśladowaniu pojedynczych oraz sekwencyjnych ruchów języka, warg, żuchwy, które nie mogą skutecznie uczyć się mówić. Brak naśladowania mowy uniemożliwia aktywowanie matryc ruchów artykulacyjnych. Jedną z przyczyn zaburzeń czynności mowy może być brak planu ruchu artykulacyjnego. Dzieci reprezentujące takie trudności nie są w stanie samodzielnie wypowiadać nawet samogłosek. Pracując techniką Manualnego Torowania Głosek®, terapeuta tworzy neurologiczne wzorce dla realizacji samogłosek, sylab oraz wyrazów, aby umożliwić dziecku powtarzanie, a następnie samodzielne budowanie komunikatów językowych.

Z kolei dr Magdalena Peterek z Tarnowskiej Szkoły Wyższej w referacie *Widzę, nazywam, rozumiem. Spostrzeganie wzrokowe a zaburzenie rozwoju języka u dzieci niesłyszących* starała się odpowiedzieć na pytania: Czy powszechna wiedza o tym, że

dzieci z wadą słuchu mają lepiej rozwinięty zmysł wzroku, co pozwala im dokładniej obserwować elementy otaczającego świata, jest prawdziwa? Jaką funkcję w ich przypadku pełni język jako narzędzie pozwalające nazwać spostrzeżenia i zmagazynować je w pamięci, a następnie sprawnie odtworzyć i wykorzystać w procesie myślenia w nowych sytuacjach komunikacyjnych?

Obrodam w sekcji D, zatytułowanej *Zaburzenia neuropoznawcze: nowości kliniczne*, przewodniczyła prof. zw. dr hab. Mariola Bidzan, reprezentująca Instytut Psychologii Uniwersytetu Gdańskiego, która przedstawiając wykład *Możliwość wystąpienia zaburzeń neurorozwojowych u dzieci z syndromem przetaczania krwi między płodami* wykazała na podstawie przeprowadzonych badań, iż dzieci po TTTS (ang. *twin-to-twin transfusion syndrome*) stanowią grupę zróżnicowaną pod względem parametrów biomedycznych, jak również w zakresie rozwoju psychomotorycznego, wymagają więc indywidualnego podejścia w zakresie tworzenia planów rozwojowych.

Magister Krystyna Buszman z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach przedstawiła referat *Funkcjonowanie poznawcze i zaburzenia językowe pacjentów z chorobami afektywnymi*. Prelegentka dokonała prezentacji i analizy zaburzeń funkcjonowania poznawczego u pacjentów psychiatrycznych zmagających się z chorobami afektywnymi. Przywołała wybrane przykłady z własnej praktyki klinicznej, a także dokonała refleksji nad tym, w jaki sposób trudności te mogą wpływać na percepcję samych siebie i otaczającego świata przez tę grupę chorych.

Magister Paulina Golińska, prezentująca wyniki badań pracowników Instytutu Psychologii Uniwersytetu Gdańskiego w opracowaniu *Ocena funkcjonowania poznawczego pacjentów przed i po zabiegu endarterektomii tętnicy szyjnej*, mówiła o ocenie funkcjonowania poznawczego pacjentów z krytycznym zwężeniem tętnicy szyjnej wewnętrznej, zakwalifikowanych do leczenia operacyjnego z zastosowaniem endarterektomii, zgłaszających liczne dolegliwości związane z ogólnym złym stanem fizycznym, jak również z dużymi problemami natury psychologicznej, takimi jak: pamięć, funkcje wykonawcze, nasilony poziom lęku oraz depresji. Niezwykle ciekawe wystąpienie zostało uzupełnione przez dr. n. med. Andrzeja Brzychczego szczegółowym omówieniem procedur medycznych i uwarunkowań anatomiczno-fizjologicznych prawidłowo przeprowadzonych zabiegów endarterektomii tętnicy szyjnej.

Z kolei mgr Anna Boiko z Instytutu Psychologii UMCS przedstawiła wyniki badań dotyczące *Rezerwy poznawczej osób w okresie późnej dorosłości z różnych środowisk społecznych*. Celem badań o charakterze pilotażowym było ukazanie zasobów poznawczych (rezerwy poznawczej, *cognitive reserve* – CR) rozumianych jako całość kształt wiedzy i umiejętności zdobytych w ciągu życia, które mogą zapobiegać powiązanym z wiekiem deficytom funkcji poznawczych i chronić przed rozwojem procesu otępiennego u osób w okresie późnej dorosłości pochodzących z różnych środowisk społecznych.

W dalszej części obrad mgr Żaneta Brudkowska i mgr Monika Kitowska podjęły się zaprezentowania zagadnień związanych z chorobą Huntingtona (HD – *Huntington's disease*). W referacie *Zaburzenia afektywne i deficyty poznawcze jako prodromalny objaw choroby Huntingtona. Opis przypadku* przedstawiły objawy

prodromalne takie jak zaburzenia poznawcze i zaburzenia emocjonalne. Z perspektywy neuropsychologów autorki ukazały, na przykładzie 48-letniej pacjentki, zaburzenia depresyjne, nieprawidłowości w zachowaniu, które o kilka lat wyprzedziły etap kliniczny choroby. Rezultatem prowadzonych badań było stwierdzenie obecności deficytów poznawczych współwystępujących z nastrojem depresyjnym, w którym dominującym komponentem było poczucie zaburzeń psycho-somatycznych takich jak zmniejszenie aktywności, wzrost męczliwości, anergia i mniejsza wydolność pacjentki.

Zaburzenia poznawcze i językowe u dzieci z torbielami pajęczynówki były tematem prezentacji mgr Karoliny Kwiatkowskiej z Kliniki Neurochirurgii Uniwersyteckiego Szpitala Dziecięcego Collegium Medicum UJ. Zdaniem referentki coraz więcej doniesień naukowych przeczy pogładowi, że zaburzenia neurorozwojowe, poznawcze czy językowe nie są związane z występowaniem torbieli pajęczynówki (AC – *arachnoid cyst*). Zależność poziomu funkcjonowania poznawczego pacjenta od torbieli pajęczynówki jawi się niezmiernie ważnym obszarem badań, szczególnie w kontekście kwalifikacji pacjentów z AC do zabiegów neurochirurgicznych i późniejszej rehabilitacji.

Sekcji E, zatytułowanej *Wyzwania neuronauk XXI wieku*, przewodniczył dr Andrzej Mirski z Katedry Neuropsychologii i Neurorehabilitacji Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Obrady w tej części otworzył referat *Nowe neurotechnologie w reedukacji schematów motorycznych* przygotowany przez dr. Marcina Dornowskiego z Akademii Wychowania Fizycznego i Sportu w Gdańsku. Zostały w nim zaprezentowane zagadnienia reedukacji schematów motorycznych związanych z koordynacją ruchową oraz lokomocją człowieka. Autor wystąpienia przybliżył problematykę swoich badań z wykorzystaniem nowoczesnych urządzeń pracujących w oddziałach laboratoriów badawczych (Biodex System 4 Pro, bezprzewodowy system pomiaru EMG Noraxon, Noraxon MyoMotion i in.). Zaprezentował także metodę ilościowej elektroencefalografii (QEEG) (Theta/beta ratio, Theta/SMR ratio), która umożliwiła opisywanie parametrów neurofizjologicznych oraz neuropsychologicznych badanych osób w celu przewidywania możliwości budowania odporności psychicznej w sytuacji silnego stresu, a także wzmacnianie kontroli zachowań i emocji, wspomaganie funkcjonowania oraz reedukacji kognitywnej z wykorzystaniem neurofeedbacku.

Kolejny wykład przygotowany przez mgr Barbarę Zarańską, dr Agnieszkę Małek i prof. nadzw. dr. hab. Artura Ziółkowskiego, również z Akademii Wychowania Fizycznego i Sportu w Gdańsku, zatytułowany *Wybrane wartości QEEG (Theta/Beta ratio, Theta/SMR ratio) w diagnostyce osiągnięć sportowców amatorsko trenujących boks oraz karate tradycyjne* służył prezentacji wyników mogących sugerować, iż sportowcy mimo doświadczanych urazów głowy (np. na skutek upadków) wykazują się lepszymi wskaźnikami koncentracji uwagi niż grupa kontrolna studentów. Referat zatytułowany *Wykorzystanie neuromarkerów w badaniu dzieci z zaburzeniami neurorozwojowymi* przedstawił dr Andrzej Mirski. Prelegent mówił o poszukiwaniu biomarkerów (neuromarkerów) jako bardzo obiecującej drodze do poprawy opieki psychiatrycznej i psychologicznej, a o samych neuromarkerach – jako o innowacyjnym narzędziu nie tylko w psychiatrii i neuropsychologii, ale także we

wszystkich naukach dotyczących zdrowia człowieka, w tym możliwych zaburzeń neurorozwojowych.

Kolejny istotny temat podjęty podczas Kongresu: *Wykorzystanie techniki przeczaszkowej stymulacji elektrycznej (tDCS) w leczeniu bólu fantomowego*, został przedstawiony przez dr. Andrzeja Mirskiego, dr Natalię Mirską-Tomasz i mgr Witolda Tomasza. Badacze przedstawili wyniki zastosowania nieinwazyjnej metody stymulacji mózgu – przeczaszkowej stymulacji stałoprądowej (tDCS) w leczeniu bólu fantomowego.

Ostatni w sekcji wykład: *Wykorzystanie neurofeedbacku w zaburzeniach neurorozwojowych*, przygotowany przez mgr Ilonę Bidzan-Blumę (I.M. Studio Diagnoza i Terapia Neuropsychologiczna, Gdańsk) i mgr Paulinę Golińską (Zakład Psychologii Klinicznej i Neuropsychologii w Instytucie Psychologii, Uniwersytet Gdański), prezentował przegląd najnowszych badań dotyczących wykorzystania neurofeedbacku w zaburzeniach neurorozwojowych (jak np. w zespole nadpobudliwości psychoruchowej, alkoholowym zespole płodowym, udarze w okresie dzieciństwa).

Sekcję F: *Problemy języka – mowy – komunikacji*, której przewodniczyła prof. nadzw. dr hab. Jolanta Góral-Półrola, rozpoczął dr Robert Ślęzak z Uniwersytetu im. Jana Kochanowskiego w Kielcach referatem *Proces integracji sensorycznej a słownik dzieci pięcioletnich*, prezentującym wyniki badań, których celem była ocena związku między deficytami mowy w zakresie słownika a integracją sensoryczną u dzieci pięcioletnich. Badania przeprowadzone z udziałem 290 osób (grupa badawcza – 215, grupa kontrolna 75), z wykorzystaniem Testu Słownika Dziecka oceniającego zasób leksykalny dziecka w trzech podtestach: Tworzenie słów podrzędnych, Definiowanie pojęć, Tworzenie słów nadrzędnych, obserwacji klinicznej oraz Klinicznego Testu Integracji Sensorycznej i Równowagi (CTSIB, Clinical Test of Sensory Integration and Balance) wykazują, iż istnieje silny związek między procesami sensorycznymi a poziomem kompetencji słownikowych dzieci pięcioletnich.

Komunikacja pacjentów w zmiennych stanach świadomości to tytuł opracowania dr n. med. Anny Rasmus z Uniwersytetu im. Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy oraz mgr Marii Bazan z Katedry Neuropsychologii i Neurorehabilitacji Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie. Prezentująca wyniki badań, których celem była analiza reakcji komunikacyjnych w zmiennych stanach świadomości i opisanie niewerbalnych zachowań charakterystycznych dla każdego etapu istotnego dla terapii komunikacji, dr A. Rasmus podkreśliła, że 18 pacjentów z ciężkim uszkodzeniem mózgu w zmiennych stanach świadomości uczestniczących w półrocznym badaniu obserwacyjnym, które obejmowało osoby doświadczające przez co najmniej 4 tygodnie zaburzeń świadomości / śpiączki, komunikowało się z wykorzystaniem pierwotnej komunikacji na poziomie organizacji zmysłowej i behawioralnej.

Doktor Celestyna Grzywniak, reprezentująca Instytut Pedagogiki Przedszkolnej i Szkolnej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, w referacie *Integracja sensoryczna a jakość życia dzieci z zaburzeniami komunikacji* przedstawiła wyniki eksperymentu prowadzonego z dziećmi w wieku wczesnoszkolnym na terenie Krakowa, u których występowały zaburzenia komunikacji. Dzieci te wzięły udział w dziewięciomiesięcznym eksperymencie, w którym został wykorzystany autorski program

terapeutyczny, obejmujący między innymi ćwiczenia integracji sensorycznej oraz ćwiczenia grupowe wykorzystujące środowisko terapeutyczne. W efekcie prowadzonej terapii uzyskano znaczną poprawę zdolności komunikacyjnych w zakresie wszystkich badanych parametrów.

Zamykający obrady sekcji referat *Jakość życia związana ze stanem zdrowia chorych po udarach mózgu* przedstawiła mgr Ksenia Cielebąk z Katedry Neuropsychologii i Neurorehabilitacji Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Celem badań była ocena i porównanie jakości życia związanej ze stanem zdrowia (HRQOL) u 50 osób po przebytych niedokrwinnym i krwotocznym udarze mózgu z afazją i bez afazji. Wyniki badań wskazały, że w obydwu grupach poziom jakości życia obniżył się, głównie w skali funkcjonowania fizycznego. W pozostałych testach osoby po udarze niedokrwinnym uzyskały nieco wyższe wyniki, jednak nie są to różnice istotne statystycznie. Co zaskakujące, badania nie wykazały różnicy poziomu jakości życia w grupie osób z afazją i bez afazji.

Dynamiczny rozwój neuronauk umożliwił łączenie się różnych dziedzin nauki, stworzył warunki do budowania nowej wiedzy oraz doskonalenia praktyki diagnostycznej i terapeutycznej. Spotkanie podczas obrad XXI Kongresu Polskiego Towarzystwa Neuropsychologicznego przedstawicieli neuropsychologii, neurologopedii i medycyny pozwoliło na ukazanie wspólnych obszarów badań z różnych perspektyw naukowego oglądu.

Szymon Brucki

ORCID 0000-0001-5607-746X

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Retoryczność teorii (III). Kosmologia: gwiazdy i konstelacje teorii. Sprawozdanie z konferencji naukowej w Toruniu

Z inicjatywy Zakładu Teorii Literatury Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 8 listopada 2018 roku odbyła się w Toruniu Konferencja Naukowa *Retoryczność teorii literatury*. Przypomnieć w tym miejscu należy, że było to kolejne, trzecie już spotkanie z serii, której pomysłodawcami są profesorowie Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie Adam Regiewicz i Artur Żywiołek. Pierwsze seminarium, *Retoryczność teorii literatury. O figurach interpretacyjnych dyskursy komparatystyczne*, odbyło się w murach tejże uczelni 10 listopada 2016 roku, jego kontynuacja zaś miała miejsce 7 listopada 2017 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Uczestnicy drugiego spotkania mieli okazję snuć rozważania pod hasłem *Teatr teorii*, natomiast toruńskie seminarium – czemu sprzyjała aura miasta oraz duch patrona uczelni – zatytułowano *Kosmologia: gwiazdy i konstelacje teorii*, poszczególne zaś panele – *Kosmos teorii*, *Kosmos lektury*, *W cieniu Gwiazd*, *Konstelacje Łotmana* oraz *Kosmos poezji*. Jakże dokładnie intencje kryły się pod nazwą spotkania, wyjaśnił jeden z pomysłodawców cyklu Adam Regiewicz.

Jako pierwszy wybrzmiał zatem referat *Kosmos teorii. Wprowadzenie do konceptu*. Referent wyjaśniał motywację tematyki spotkania – omówił metaforę układu słonecznego obrazującą funkcjonowanie różnych szkół teoretycznych. W każdym z ośrodków naukowych istnieje pewien punkt centralny, wokół którego gromadzą się mniejsze – tym punktem zwykle są wybitne osoby, „gwiazdy” teorii, skupiające w swym otoczeniu inne „ciała niebieskie”, które – chcąc nie chcąc – tworzą swoiste konstelacje, krążąc wokół swego słońca. Świat nauki jest zatem kosmosem pełnym galaktyk, w których to poszczególne planety – wbrew socjologicznemu modelowi społeczeństwa – współistnieją, nie są jednak współzależne. Oddziałują na siebie nawzajem, podtrzymywanie relacji między nimi nie jest jednak koniecznością, są samowystarczalne, wystarczy im bowiem jeden wspólny cel, mianowicie centrum galaktyki. Oczywiście wszechświat ulega ciągłym przemianom, rozrasta się, a krążące w jego obrębie światy ulegają niekiedy zderzeniom, co – w świecie nauki – owocuje zawsze „wybuchem” nowej teorii lub też nowym „zwrotem” myślowym.

Pierwszy blok rozważań zamknął jeden z pomysłodawców cyklu spotkań Artur Żywiołek wystąpieniem „*Strącony z niebios*”. *Intelektualista jako upadły prorok. Przyczynek do krytyki teoretycznego rozumu*. Wychodząc od Arystotelesowskiego etosu, patosu i logosu, autor podjął rozważania na temat roli współczesnego naukowca, „uczonego-theorosa”, którego motywacją oraz zachowaniem rządzi obecnie zupełnie inne namiętności i reguły niż – jak by się tego chciało – dążenie do obiektywnej prawdy i upowszechnianie jej za pomocą pięknego logosu. Etos naukowca niosącego światło wiedzy dla ludzkości ustąpić musiał obowiązującym współcześnie normom społeczno-gospodarczym, co doprowadziło do symbolicznego upadku wielkich teorii minionego stulecia. Wystąpienie miało charakter bilansujący – autor przedstawił analizę procesów, pod wpływem których ponowoczesny intelektualista utracił moc swego autorytetu na rzecz konieczności podporządkowania się własnemu audytorium.

Pozostałe dwa wystąpienia z tego bloku miały charakter nieco bardziej tradycyjny – Dorota Korwin-Piotrowska w dwóch perspektywach opisała *Język tekstów teoretycznych: lingua seriosa / lingua rhetorica*, natomiast Andrzej Stoff przywołał tradycję filologiczną, wyszedłszy od ujęć starożytnych, bazując jednak przede wszystkim na teoriach Romana Ingardena.

W kolejnej części seminarium Katarzyna Wądolny-Tatar przedstawiła referat *Kosmos lektury. Interpretacja myśli Maurice’a Blanchota*. Referentka przypominała w nim postać Blanchota, którego pisarstwo zainspirowało między innymi Jacques’a Derridę – jednego z najwybitniejszych poststrukturalistów, wokół spuścizny którego toczy się obecnie wiele dyskusji teoretycznoliterackich. Natomiast Marzenna Cyzman przywołała koncepcję kolektywu myślowego autorstwa Ludwika Flecka, eksponując przede wszystkim aktualność myśli badacza. Artykuł zyskał uznanie wśród audytorium, natomiast dyskusję wywołało – ze względu na konotacje z minionym ustrojem politycznym – samo pojęcie kolektywu.

Swoistą krytykę postmodernizmu przeprowadziła Dorota Heck – badaczka zwróciła uwagę na to, że przywoływany nurt myślowy, charakteryzujący się pewnymi ograniczeniami poznawczymi, stanowi zagrożenie dla współczesnej nauki, a nawet dla podstaw cywilizacji. Autorka, przestrzegając przed modami intelektualnymi, staje po stronie tradycyjnego, klasycznego ładu, w którym widzi szansę na przewyżczenie mającego obecnie miejsce metodologicznego impasu. Referentka postulowała usystematyzowanie stanu wiedzy na temat postmodernizmu, włączając do mającej powstać antologii zarówno głosy aprobatywne, jak i te z przeciwnego biegunu.

Katarzyna Trzeciak przeprowadziła swoisty rekonesans motywu przewodniego spotkania, szczegółowo omówiwszy pojęcie konstelacji. Wystąpienie stało się wartościowym punktem konferencji z perspektywy podejmowanej na niej tematyki.

Próbkę klasyfikacji koncepcji kulturowej teorii literatury Ryszarda Nycza jako nowego paradygmatu w nauce humanistycznej podjął Paweł Bohuszewicz. O ile jednak KTL należy traktować jako zinstytucjonalizowaną koncepcję w świecie nauki, o tyle propozycja uznania jej za paradygmat wzbudziła wątpliwości audytorium, co wywołało niezwykle interesującą dyskusję.

Martyna Ujma, doktorantka na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie, refleksji naukowej poddała traktaty filozofów epoki romantyzmu. Autorka dowodziła, że pisma Augusta Cieszkowskiego, Józefa Kremera oraz Karola Libelta charakteryzują się bogatym zmetaforyzowaniem oraz uporządkowaniem narracyjnym, dzięki czemu z łatwością poddają się analizie *stricte* literaturoznawczej. Z tej ostatniej daje się wyłuskać ogólny obraz widzenia świata ówczesnych ludzi, słowem – ich światopogląd. Głównym przedmiotem badania stała się dla referentki, charakterystyczna dla epoki, przebijająca się na pierwszy plan, retoryka wzniosłości tych tekstów.

W ostatniej części merytorycznej zaplanowano wystąpienia Jeleny Kozminy, Roberta Borocho, Bogusława i Doroty Żyłków, Anny Majmieskułow oraz Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej. W pierwszej kolejności uczestnicy mieli okazję wysłuchać referatu Jeleny Kozminy, dzięki której konferencja zyskała charakter międzynarodowy – referentka przyjechała do Torunia aż z Jekaterynburga, reprezentując zarówno Uralski Uniwersytet Federalny, jak i Rosyjski Państwowy Uniwersytet Humanistyczny w Moskwie. Jej referat przybliżył krótko historię uformowanej w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku rosyjskiej szkoły poetyki teoretycznej. Autorka zaprezentowała jedno z ważniejszych osiągnięć – jak ją również nazywa – kemerowskiej szkoły poetyki teoretycznej, mianowicie bogate instrumentarium pojęciowe, tak istotne dla analizy estetycznej dzieła literackiego.

Następnie Robert Boroch zwrócił uwagę zgromadzonych multimedialną prezentacją i referatem *Koncepcja semiosfery Jurija Łotmana w perspektywie antropologii wizualnej*, jednak tę część zdominowało wystąpienie Bogusława i Doroty Żyłków, którzy w zajmujący sposób przybliżyli funkcjonowanie środowiska tartuskiego, którego liderem był Jurij Łotman. Zbliżający się setny jubileusz narodzin teoretyka semiosfery stał się okazją do wydania nowych przekładów jego dzieł autorstwa Bogusława Żyłki: *Kultury – historii – literatury* oraz *Nieprzewidywalnych mechanizmów kultury*, o których to zbiorach mogli posłuchać uczestnicy toruńskiego spotkania. Żyłkowie zdradzili wiele ciekawych szczegółów na temat relacji personalnych z Łotmanem, natomiast po ich wystąpieniu ostatnia część przerodziła się w panel dyskusyjny moderowany przez Justynę Tuszyńską.

Po żywołowej i merytorycznej wymianie myśli wśród zgromadzonych przeszedł czas na tak zwaną część artystyczną. W ramach upamiętnienia obchodzonego roku Zbigniewa Herberta Roman Bobryk opowiedział *O świadomości teoretycznej poety*. Następnie wystąpił Szymon Brucki z minirecitale, śpiewając wiersze Herberta w kompozycjach Przemysława Gintrowskiego, Mirosława Czyżykiewicza, a także własnych. Część śpiewana poprzedzona została przez wykonawcę krótkim teoretycznoliterackim komentarzem na temat kompozytorskiej konkretyzacji estetycznej dzieła literackiego. Zwieńczeniem ostatniej części było poprowadzone przez Katarzynę Wądolny-Tatar spotkanie autorskie Doroty Korwin-Piotrowskiej, która prezentowała wiersze ze swojego ostatniego tomu – *Tak patrzeć*. Uczestnicy mieli zatem okazję odkrywać kosmos tej niezwykle sensualnej poezji. Spotkanie należy uznać za wyjątkowo udane.

Tematyka retoryczności teorii jest bardzo aktualna, a zaproponowana przez pomysłodawców metafora kosmologiczna – jak podkreślały później organizatorki

konferencji Anna Skubaczewska-Pniewska oraz Justyna Tuszyńska – okazała się niezwykle trafna i nośna, dzięki czemu przygotowane przez prelegentów referaty dotyczyły problematyki z wielu różnych perspektyw. Co za tym idzie, toruńskie seminarium było niebywale ciekawe i bardzo różnorodne. Jak zaznaczyła, zamykając konferencję, Anna Skubaczewska-Pniewska, zaplanowano już kolejne spotkanie – tym razem na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

Spis treści

WSTĘPNE ROZPOZNANIA

Katarzyna Wądolny-Tatar

Teatr i Kosmos (w) teorii (literaturoznawczej) 3

STUDIA I SZKICE

Adam Regiewicz

Kosmos teorii. Wprowadzenie do konceptu 16

Dorota Heck

Votum separatum. O głosach sprzeciwu wobec postmodernizmu 26

Mirosław Ryszkiewicz

Retoryka (klasyczna) vs retoryczność (ponowoczesna).
Analiza retoryczna polemiki naukowej.
Przypadek Jakuba Z. Lichańskiego i Michała Rusinka 38

Beata Garlej

O komedie „systemowej” myśli Johannesa Immanuela Volkelta
i jej randze dla Ingardenowskiej filozofii sztuki 55

Елена Козьмина

Кемеровская школа теоретической поэтики 65

Martyna Ujma

O retoryczności ukrytej we wzniosłych przedmiotach i metaforach (na podstawie pism Augusta Cieszkowskiego, Józefa Kremera i Karola Libelta) 75

Grzegorz Igliński

Zagadnienie konstrukcji romantycznego cyklu lirycznego.
Przypadek Mickiewicza (*Sonety krymskie*), Norwida (*Vade-mecum*)
i Baudelaire'a (*Kwiaty zła*) 93

Artur Żywiołek

Theoros Lem. Gry (w) teorii 123

Maria Tarnogórska

Kuglowanie teorią. *Casus* Stanisława Barańczaka 137

Anna Sobiecka

Teatralizacja świata jako wyznacznik odmiany gatunkowej powieści
(*Zwariowane miasto*, *Wteatrwrstąpienie*, *Biała noc miłości*) 150

Katarzyna Trzeciak

Paranoiczne zerwania, wspólnotowe przywrócenia – teatralna metaforyka
w teoriach queerowych 165

Anna Skubaczewska-Pniewska

Kryminalny teatr teorii Normana Hollanda 179

JUWENILIA NAUKOWE

Justyna Przerwa

Trylogia kryminalna Zygmunta Miłoszewskiego 188

Sinitta KazekZjawisko transmedialności w spektaklu *Kosmos* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego 207

REPETYCJE

Ewa Łubieniewska

„Teatralność” – zakazany język w teatrze doby performatywnej 222

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Magdalena RoszczynialskaAntropologia literatury Northropa Frye’a.
Propozycja w kręgu nowej humanistyki
[Recenzja książki Kamili Żukowskiej *Poetyka totalna.*
O antropologii literatury Northropa Frye’a, Kraków 2018] 234**Anna Janko, Nicole Rut**Wokół *Małej zagłady* – „doświadczenie i zapis”.
Anna Janko w rozmowie z Nicole Rut 241**Zdzisława Orłowska-Popek, Halina Pawłowska-Jaroń**Mózg i język w procesie poznawania świata – w kręgu doniesień
z badań psychologicznych, medycznych i neurologopedycznych.
Sprawozdanie z konferencji naukowej w Krakowie 246**Szymon Brucki***Retoryczność teorii (III). Kosmologia: gwiazdy i konstelacje teorii.*
Sprawozdanie z konferencji naukowej w Toruniu 255

Table of Contents

PRELIMINARY RECOGNITION

- Katarzyna Wądolny-Tatar**
Theatre and Cosmos of (in) the Theory (of Literary Theory) 3

STUDIES AND SKETCHES

- Adam Regiewicz**
Cosmos of Theories. Introduction to the Concept 16
- Dorota Heck**
Votum separatum. On the Rejection of Postmodernism 26
- Mirosław Ryszkiewicz**
(Classical) Rhetoric vs. (Postmodern) Rhetoricity. The Rhetorical Analysis
of a Scholarly Polemic. The Case of Jakub Z. Lichański and Michał Rusinek 38
- Beata Garlej**
On the Comet of Johannes Immanuel Volkelt's "Systemic" Thought
and Its Importance for Ingarden's Philosophy of Art 55
- Елена Козьмина**
Kemerovo School of Theoretical Poetics 65
- Martyna Ujma**
On the Rhetoric Hidden in Sublime Objects and Metaphors (Based
on the Writings of August Cieszkowski, Józef Kremer and Karol Libelt) 75
- Grzegorz Igliński**
Construction of the Romantic Lyrical Cycle. The Case of Mickiewicz (*Crimean
Sonnets*), Norwid (*Vade-mecum*) and Baudelaire (*The Flowers of Evil*) 93
- Artur Żywiołek**
Theoros Lem. Games (in) Theory 123
- Maria Tarnogórska**
Juggling with Theory. The Case of Stanisław Barańczak 137
- Anna Sobiecka**
Theatralization of the Presented World as an Indicator of Novel Variety
(*Zwariowane miasto, Wtearwstąpienie, Biała noc miłości*) 150
- Katarzyna Trzeciak**
Paranoic Breakoffs, Community Returns – Theatrical Metaphors
in Queer Theories 165
- Anna Skubaczewska-Pniewska**
Norman Holland's Crime Theatre of Theory 179

ACADEMIC JUVENILIA

Justyna Przerwa

Zygmunt Miłoszewski's Crime Trilogy 188

Sinitta Kazek

The Phenomenon of Transmedia in the Performance *Kosmos*,
Directed by Krzysztof Garbaczewski 207

REPETITIONS

Ewa Łubieniewska

"Theatricality" – a Language Forbidden in the Performative Era Theatre 222

PARATEXTS AND REMARKS

Magdalena Roszczyńska

Northrop Frye's Literary Anthropology.
A Trend in the New Humanities Research
[Review: Kamila Żukowska, *Poetyka totalna. O antropologii literatury*
Northropa Frye'a, Kraków 2018] 234

Anna Janko, Nicole Rut

On *Mała zagłada* – "an experience and record."
Anna Janko's conversation with Nicole Rut 241

Zdzisława Orłowska-Popek, Halina Pawłowska-Jaroń

Brain and Language in Cognitive Processes – on Psychological, Medical
and Neurologopedic Research Results. A Report from a Scientific Conference
in Kraków 246

Szymon Brucki

Rhetoricity of theory (III). Cosmology: Stars and Constellations of Theory.
A Report from a Scientific Conference in Toruń 255

Kolegium Recenzentów

Wojciech Browarny, Wrocław
Dariusz Brzostek, Toruń
Jolanta Brzykcy, Toruń
Zbigniew Chojnowski, Olsztyn
Anna Czabanowska-Wróbel, Kraków
Elżbieta Gajek, Warszawa
Maciej Gorczyński, Wrocław
Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, Lublin
Anna Jeziorkowska-Polakowska, Lublin
Elżbieta Konończuk, Białystok
Dorota Korwin-Piotrowska, Kraków
Aurelia Kotkiewicz, Kraków
Jarosław Krajka, Lublin
Adam Kulawik, Kraków
Dariusz Kulesza, Białystok
Krystyna Latawiec, Kraków
Arkadiusz Sylwester Mastalski, Kraków
Marianna Michałowska, Poznań
Piotr Michałowski, Szczecin
Tomasz Mizerkiewicz, Poznań
Iwona Morawska, Lublin
Ewa Rajewska, Poznań
Mirosław Ryszkiewicz, Lublin
Anna Skubaczewska-Pniewska, Toruń
Katia Vandenborre, Bruksela
Halina Waszkielewicz, Kraków
Violetta Wróblewska, Toruń
Krystyna Zabawa, Kraków
Agata Zawiszewska, Szczecin

Informacja redakcyjna

Na teksty do rocznika, korespondujące z tematem numeru, oczekujemy zawsze do 10 lipca kalendarzowego roku poprzedzającego ukazanie się publikacji. Prosimy o ich nadsyłanie tradycyjnie, drogą elektroniczną (redakcja.studia.poetica@gmail.com) w dwóch wersjach – spersonalizowanej (pełnej) oraz zanonimizowanej (bez sygnatur autorskości) lub drogą elektroniczną poprzez stronę internetową czasopisma: <https://studiapoetica.up.krakow.pl>. 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 (nie więcej niż 600 znaków), słowa kluczowe w obu językach (nie więcej niż 6), a także notę osobową wraz z numerem ORCID autora (do 800 znaków). Wskazówki dotyczące formatowania tekstu zamieszczamy na stronie internetowej czasopisma.

Zakresy tematyczne następnych numerów rocznika

„Studia Poetica” VIII (2020): Dendrografie. Literatura, kultura, historia; zakończono przyjmowanie zgłoszeń

„Studia Poetica” IX (2021): Teorie fantastyki w Polsce: koncepcje i recepcje; zgłoszenia do 10 lipca 2020