

Spis treści

Rozprawy i szkice

Karolina Koprowska, <i>Podmiotowość wobec doświadczenia granicznego w świadectwach ocalałych muzułmanów</i>	1
Dominik Antonik, <i>Pokusy i niebezpieczeństwa etycznej utopii</i>	17
Wit Pietrzak, <i>Poezja po końcu świata – „Sylwetki i cienie” Andrzeja Sosnowskiego</i>	29
Stanley Bill, <i>Translation as Talking to Oneself: Miłosz Makes Whitman Speak</i>	43
Paweł Kaczmarski, Marta Koronkiewicz, <i>Barbarians Come and Go: Kopyt, Góra and the New Anarchism</i>	57

Recenzje i omówienia

Sławomir Jacek Żurek, <i>Na manowcach humanistyki, czyli lektury w świetle krytyki i dydaktyki (O książce „Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury” pod redakcją Krzysztofa Biedrzyckiego i Anny Janus-Sitarz)</i>	73
Ewa Partyga, <i>Prawie Kajzar (O książce Marcina Kościelniaka „Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara”)</i>	81

Moje zdziwienia – Henryk Markiewicz

<i>Znowu dyskutuję z profesorem Nyczem</i>	91
<i>I zdziwienia, i niepewność</i>	96

Polemiki

Magdalena Popiel, <i>W odpowiedzi Panu Profesorowi Henrykowi Markiewiczowi</i>	101
--	-----

Noty o autorach	105
------------------------------	-----

Karolina Koprowska

Podmiotowość wobec doświadczenia granicznego w świadectwach ocalałych muzułmanów

Abstract

Subjectivity against the boundary experience in testimonies of muselmann survivors

This article is an attempt to present the issue of subjectivity in the testimonies of Muselmann survivors which were assembled in a medical study by Polish doctors Zdzisław Ryn and Stanisław Kłodziński. The Muselmann, who was a prisoner of concentration camps during World War II, exhibited extreme apathy as well as physical weakness and emaciation.

The testimonies of Muselmänner are analysed and compared with Giorgio Agamben's philosophical thought of witness status. The main aim of the article is to supplement Agamben's conception by proposing an additional view of Muselmänner's subjectivity.

Słowa kluczowe: podmiotowość, świadectwo, Zagłada, muzułman, Agamben Giorgio
Keywords: subjectivity, testimony, Holocaust, Muselmann, Agamben Giorgio

Rozpoznanie

Jedną z głównych motywacji do przeżycia Zagłady był imperatyw złożenia świadectwa. Wielu z tych, którzy ocaleli, wyrażało bowiem konieczność nie tyle przywrócenia pamięci o bezimiennych ofiarach, ile kontynuowania ich dramatycznego pragnienia, aby pozostawić jakiś ślad swojego istnienia. Wiare ofiar w ocalającą siłę słowa potwierdzają choćby pozostawiane w obozach zapiski na skrawkach papieru, sporządzane nawet w drodze do komory gazowej.

To swoiste zapośredniczenie ujawnia podstawową konsekwencję, wskazaną przez Giorgio Agambena w *Przedmowie* do książki *Co zostaje z Auschwitz* – „ocalali dają świadectwo czemuś, czemu niepodobna dać świadectwa”¹. Fragmentaryczność świadectw jest związana przede wszystkim z niemożnością uchwycenia istoty doświadczenia oraz całościowego opisu Zagłady (wraz z doświadczeniem śmierci). Warto jednak zauważyć, że samo doświadczenie jest ukierunkowane na proces świadczenia i implikuje składanie świadectw, które mają na celu jedynie przybliżenie się do tego, co przeżyte.

W swojej rozprawie Agamben przekonuje, że lukę w świadectwie stanowi postać muzułmana, która znalazła się najbliżej doświadczenia Zagłady, dlatego też jej relacja mogłaby być uznana za najbardziej wartościową. Opis figury muzułmana, na którym Agamben buduje swoją koncepcję świadectwa jako źródła podmiotowości, wyrasta z analizy relacji byłych więźniów obozów koncentracyjnych. Agamben posłużył się tym materiałem przede wszystkim do ukazania postaci muzułmana: jego wyglądu, zachowania i miejsca w obozowej hierarchii. Charakterystyka muzułmana wydaje się jednak niepełna, gdyż została ukazana z perspektywy więźniów, którzy stanu muzułmaństwa nie doświadczyli. Agamben wyraźnie zmarginalizował relacje ocalałych muzułmanów, zebrane w pracy polskich lekarzy Zdzisława Ryńskiego i Stanisława Kłodzińskiego, do których *de facto* miał dostęp. Mimo iż autor cytuje świadectwa byłych muzułmanów w ostatnim rozdziale książki *Czy to jest człowiek*, można odnieść wrażenie, że zostały one jedynie dołączone do właściwego tekstu jako poboczna adnotacja. Takie spostrzeżenie wydaje się podtrzymywać sam Agamben, opatrując relację zdawkowym komentarzem:

Muzułman jest nie tylko świadkiem całkowitym, ale również sam zabiera głos, dając świadectwo w pierwszej osobie. W tym świetle oczywiste staje się, że to skrajne sformułowanie – *ja, który mówię, byłem muzułmanem, czyli tym, kto w żadnym wypadku nie może mówić* – nie tylko nie stoi w sprzeczności z owym paradoksem, lecz w pełni go potwierdza².

Taki wniosek, podsumowujący teorię świadectwa, jest zastanawiający, gdyż wydaje się, że jej zaprzecza i dyskredytuje cały filozoficzny wywód autora. Warto zatem przyjrzeć się dokładniej recepcji świadectw ocalałych zaproponowanej przez Agambena oraz jej ambiwalencjom, aby spróbować dopełnić ją dodatkowym komentarzem opartym na analizie relacji muzułmanów.

¹ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 9.

² *Ibidem*, s. 166. W cytowanym fragmencie autor pisze o paradoksie ocalenia, sformułowanym przez Primo Levięgo, który przywołuję w następnym rozdziale.

„Byłem muzułmanem” – świadectwa muzułmanów

W zarysowaniu specyfiki postaci muzułmana posłużę się jej bezpośrednimi przedstawieniami, a mianowicie świadectwami ocalałych muzułmanów, które zostały zebrane w artykule Zdzisława Ryna i Stanisława Kłodzińskiego opublikowanym w „Przeglądzie Lekarskim” z 1983 roku. W celu uzyskania informacji na temat postaci muzułmana autorzy zwrócili się do 300 byłych więźniów obozów koncentracyjnych ze specjalnie przygotowaną ankietą. Otrzymali łącznie 89 pisemnych wypowiedzi respondentów, z których przeważająca większość przebywała w obozie koncentracyjnym Oświęcim-Brzezinka.

Obrazy muzułmana, wyłaniające się ze świadectw, są różnorodne, gdyż ich autorzy eksponują swoje spostrzeżenia i nieco odmienne uwagi. „Nie da się – czytamy w relacji byłego muzułmana – w jednej definicji sprowadzić do wspólnego mianownika cech charakteryzujących wszystkich muzułmanów”³. Niemożność jednoznacznego scharakteryzowania figury muzułmana pojawia się z całą mocą w badaniach Ryna i Kłodzińskiego. Muzułman, który staje się sednem obozowej maszyny, jest trudnym do wyjaśnienia fenomenem również w dyskursie medycznym. Jedną z uczestniczek tzw. programu oświęcimskiego, psychiatra Maria Orwid, wspominając przeprowadzone rozmowy z ocalałymi, przyznaje, że poznane na studiach teorii psychiatrii okazały się nieprzydatne w konfrontacji z relacjami byłych więźniów.

Ich przeżycia i doświadczenia po prostu nie były kompatybilne z dotychczasową nauką o psychopatologii traumy. Żadną miarą tego, co nam opowiadali o sobie, nie umieliśmy przyporządkować do syndromów, o jakich się do tej pory uczyliśmy jako klinicyści⁴.

Ryn i Kłodziński podkreślają również w swojej pracy, że „nie sposób byłoby znaleźć odpowiedniki tego stanu w przebiegu rozmaitych chorób, jakie dotyczą człowieka, nawet związanych z przewlekłym niedostatkim pożywienia, na które cierpią przecież w świecie miliony ludzi”⁵. Przy opisie głodu w obozie przywołują objawy i przebieg zaobserwowanej już choroby głodowej, zaznaczając jednocześnie różnice i pewne niuanse.

Jedną z najbardziej rzucających się w oczy cech w zachowaniu się muzułmanów była ich bierność i uległość. Nie stawiając nieraz najmniejszego oporu, pozwalali na brutalne ich traktowanie, bicie, maltretowanie. [...] Pod tym względem przypominali nieco chorych dotkniętych katatonią hipokineetyczną [podkreślenie moje – K.K.], których można pozostawić w dowolnej, czę-

³ Z. Ryn, S. Kłodziński, *Na granicy życia i śmierci. Studium obozowego „muzułmaństwa”*, „Przegląd Lekarski” 1983, nr 1, s. 50, relacja A. Gawalewicz.

⁴ M. Orwid, *Przeżyć... I co dalej? Rozmawiają Katarzyna Zimmerer i Krzysztof Szwajca*, Kraków 2006, s. 165.

⁵ Z. Ryn, S. Kłodziński, *Na granicy...*, s. 28.

sto niewygodnej, a nawet uciążliwej pozycji, w jakiej zastygali na dłuższy czas, niezdolni do wykonania żadnego zdecydowanego ruchu czy gestu⁶.

Żadne analogie, jak się okazuje, nie są w pełni przystawalne do doświadczenia muzułmanów, a co za tym idzie – do samej Zagłady jako wyjątkowego oraz bezprecedensowego wydarzenia⁷. Niemożność jednoznacznego określenia muzułmana może też wynikać z pograniczności i płynności stanu muzułmaństwa. W wielu wypowiedziach respondentów pojawiają się takie uwagi, jak: „Ja również byłem dwa razy w fazie początkowego muzułmanienia”⁸; „Wreszcie i u mnie rozpoczął się proces muzułmanienia”⁹. Nie istniała zatem wyraźna granica między muzułmanami a pozostałymi więźniami, ponieważ muzułmaństwo było procesem składającym się z kolejnych etapów. Stawianie się muzułmanem podkreśla nawet funkcjonowanie w żargonie obozowym czasownika „muzułmanieć”. Co on jednak oznacza? Magdalena Swat-Pawlicka wskazuje na proces uprzedmiotowienia człowieka i pozbawiania go indywidualności, który rozpoczyna się już od tatuowania więźniom numerów¹⁰. W sprowadzeniu człowieka do stanu czysto biologicznego najważniejszą rolę odegrał panujący w obozie głód, którego zaspokojenie stało się jedynym pragnieniem muzułmanów. Nieustanne uczucie głodu i konsekwencje tego stanu zostały następująco opisane w jednym ze świadectw:

Dni mego muzułmaństwa są niezapomniane. Byłem słaby, zbity, wymęczony. Gdzie tylko padał mój wzrok, widziałem jedzenie. Śnił mi się chleb, dużo zupy, ale jak się obudziłem czułem niesamowity głód. Otrzymałem na kolację porcja chleba, 5 dag margaryny, 5 dag marmolady i cztery ugotowane z łupinami kartofle – były przeszłością. Więźniowie sztubowi i więźniowie na stanowiskach wyrzucali łupiny od kartofli i czasami całe kartofle, a ja ukradkiem podpatrywałem ich i wybierałem ze śmieci wyrzucone łupiny i jadłem je. Łupiny mieszałem razem z marmoladą i to było naprawdę bardzo dobre. Świnia by tego nie jadła, a mnie smakowało, aż piasek trzeszczał w zębach. Zbierałem również padlinę i jadłem, myśląc tylko o zupie i chlebie. Po obozie chodziłem jak sęp, widząc wozy naładowane brukwią,

⁶ *Ibidem*, s. 47.

⁷ Kwestia wyjątkowości Zagłady stała się jednym z fundamentalnych przedmiotów dyskusji wokół Holocaustu, m.in. w dyskursie historycznym, gdzie rozważano możliwość wpisania Zagłady w historię ludobójstw. Por. T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przekł. i wstęp: K. Krzemienuwa, Warszawa 1986; Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2008; M. Janion, *Wyjątkowość Zagłady* [w:] *eadem*, *Żyjąc tracimy życie*, Warszawa 2001, s. 387–410; A. Milchman, A. Rosenberg, *Holocaust – kwestia wyjątkowości* [w:] *ibidem*, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003; A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005.

⁸ Z. Ryn, S. Kłodziński, *Na granicy...*, s. 51, relacja J. Wolnego.

⁹ *Ibidem*, s. 58, relacja E. Ferencza.

¹⁰ M. Swat-Pawlicka, *Z inkubatora systemu. Casus muzułmana w systemie koncentracyjnym*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 65.

kartoflami lub rozlaną zupę na ziemi – rzucałem się, aby umaczać palce, nie widząc grożącego mi niebezpieczeństwa. Za to płaciło się życiem¹¹.

Natrętna myśl o jedzeniu prowadziła nie tylko do wyniszczenia organizmu, lecz także – co mocno podkreśla cytowana wypowiedź – stała się sensem obozowej egzystencji muzułmana. Muzułman myślał wyłącznie o jedzeniu jako czynności fizjologicznej w jej najprymitywniejszej odsłonie. Poczucie głodu było tak silne, że muzułman we wszystkim, co napotkał jego wzrok, widział potencjalne źródło pożywienia. Podejmował zatem rozpaczliwe próby zaspokojenia głodu, sięgając po każde możliwe, choć trudno wyobrażalne, rozwiązanie. Ocalały przekonuje, że takie „zorganizowane” jedzenie było bardzo dobre. W tym spostrzeżeniu można doszukiwać się autoironii, a także zadziwienia samego autora nad własnym doświadczeniem. Muzułman był bowiem w stanie tak skrajnej apatii, otumanienia i fanatycznego wręcz dążenia do zaspokojenia pragnienia głodu, że nie panował nad swoim zachowaniem i nie zastanawiał się nad konsekwencjami podejmowanych działań.

Poczucie głodu, którego nie można zaspokoić, ośpienie, psychiczne załamanie i zmniejszenie reakcji na bodźce zewnętrzne – to kilka cech muzułmanów, które zdezawuowały ideę człowieczeństwa, odsłoniły nie-ludzki aspekt będący częścią kondycji człowieka¹². Kierując się zwierzęcym instynktem przeżycia, każdy więzień w obozowych warunkach powracał do pierwotnej formy człowieczeństwa. Muzułman stawał się natomiast kwintesencją człowieczeństwa w jego biologicznej odsłonie; stanowił przede wszystkim gatunek i jako taki przypominał o bliskim związku człowieka ze zwierzęciem (dokładniej – ssakiem). W relacjach byłych więźniów muzułmanów znamienne są więc takie sformułowania, jak: „tułałem się po lagrze jak zbłąkany pies”¹³; „Świnia by tego nie jadła, a mnie smakowało, aż piasek trzeszczał w zębach [...] Po obozie chodziłem jak sęp, widząc wozy naładowane brukwią [...]”. Analogie te są również wyrazem poszukiwania takich sposobów opisu, które umożliwią obrazowe ukazanie zachowania więźniów i uchwycenie specyfiki działania muzułmanów.

Wymykająca się jednoznaczny klasyfikacjom, a przede wszystkim odrażająca postać muzułmana budziła awersję, pogardę i irytację u większości pozostałych więźniów, gdyż „obecność żywego trupa, odczuwana przez więźniów obozu jako naruszenie granicy między życiem a śmiercią, jest obecnością trupa podobnego do nas”¹⁴. Muzułman wzbudzał przerażenie u więźniów swoim wyglądem i zachowaniem, ponieważ był ucieleśnieniem przeznaczenia

¹¹ Z. Ryn, S. Kłodziński, *Na granicy...*, s. 50, relacja L. Sobieraja.

¹² Zob. E. Domańska, *Muzułman: świadectwo i figura [w:] Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. E. Domańska, P. Czaplinski, Poznań 2009, s. 71.

¹³ Z. Ryn, S. Kłodziński, *Na granicy...*, s. 59, relacja B. Gościńskiego.

¹⁴ M. Swat-Pawlicka, *Z inkubatora systemu...*, s. 75. Por. G. Agamben, *Co zostaje...*, s. 51–52.

każdego z więźniów, czyli śmierci w komorze gazowej. Wielu respondentów przyznaje, że zmużłamanie w większości przypadków pokrywało się z nieodwołalnym wyrokiem śmierci bez cienia szansy na ocalenie. W każdej chwili więźniowie mogli zaś pograć się w stanie całkowitego upodlenia i apatii, dlatego też w mużłamanach widzieli swój przyszły los.

Można również domniemywać, że sami więźniowie, poznawszy mechanizm działania systemu obozowego, w pełni nie pojmowali jego skutków. Odpodmiotowiona postać człowieka była nowa i nie dawała się oswoić ani tym bardziej wyjaśnić w zrozumiały sposób. To, co pozostaje niepojęte dla człowieka, szybko jest wypierane lub obudowywane lękiem oraz wrogością. Więźniowie nie starali się nawet poznać mużłamanów, nie wkraczali do ich enklaw. Niemożność zrozumienia istoty mużłamana i niechętny do niego stosunek zdeterminowały ekskluzję mużłamanów ze wspólnoty obozu. Choć stanowili – według określenia Primo Leviego – „jądro obozu”¹⁵, zostali uznani przez pozostałych więźniów za outsiderów, którzy zajmowali margines społeczności obozowej. Byli postrzegani jako gorsze jednostki, którymi się pogardza; pozostawali wykluczonymi wśród wykluczonych, gdyż nie byli do niczego potrzebni. Naznaczenie mużłamanów wykazuje sam fakt funkcjonowania odrębnego określenia dla tych więźniów, które „było powszechnie używane, dla jednych [stało się] wyrazem określającym stadium wegetacji więźnia, dla innych obraźliwym epitetem, a przez esesmanów używane jako pogardliwe, pełne odrazy i obrzydzenia pojęcie utożsamiające się z więźniem”¹⁶. Ponieważ akt nadawania nazwy jest powiązany z procesem klasyfikowania i ustanawiania podziałów, nazwa „mużłaman”, spełniająca funkcję magiczną, wyznaczała granicę między życiem a śmiercią, człowiekiem a nie-człowiekiem. Więźniowie określali tym mianem tych, którzy w ich oczach utracili wszelkie cechy człowieczeństwa, i zarazem tych, którym zapowiadali już za ich życia nieodwołalną śmierć. Warto jednak zaznaczyć, że nie wszyscy więźniowie, opisując mużłamana w odniesieniu do całej obozowej społeczności, podkreślają negatywne odczucia, jakie wywoływała ta postać. Niektórzy respondenci zaznaczają, że wśród więźniów mużłaman wzbudzał litość i współczucie oraz przyjazny stosunek, przejawiany choćby w jednorazowej pomocy¹⁷. Wydaje się zatem, że stosunek więźniów do mużłamana wynikał przede wszystkim ze zróżnicowania samej społeczności obozowej. Jak zaznacza jeden z ocalałych, różnice pomiędzy więźniami były takie same, jak te, które istnieją wśród ludzi żyjących w normalnych warunkach, przy czym funkcjonowanie w obozach wyostrzyło je i ukazało w skrajnej formie.

Warto jeszcze zastanowić się nad specyfiką omawianych świadectw, które mieszczą się w obszarze pisarstwa autobiograficznego, nobilitowanego przez Floriana Znanieckiego. Na określenie różnego rodzaju tekstów autobiograficznych polski socjolog wprowadził do nauk społecznych pojęcie „doku-

¹⁵ Zob. P. Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 2008, s. 127.

¹⁶ Z. Ryn, S. Kłodziński, *Na granicy...*, s. 35, relacja J. Konkołowicza.

¹⁷ *Ibidem*, s. 53–54.

mentu osobistego”, które – za sprawą Romana Zimanda – stało się podstawą stworzenia terminu „literatury dokumentu osobistego”¹⁸. Jak podkreśla Jacek Leociak:

Specyfikę literatury dokumentu osobistego wyznaczają trzy podstawowe właściwości: po pierwsze – płynność granic międzygatunkowych i łatwość ich przekraczania, mająca swe źródło w spersonalizowanej narracji; po drugie – rozmycie opozycji między „prawdą” a „zmyśleniem”, którego źródłem jest gra między referencyjnością tekstu a kompozycyjnymi regułami opowiadania; po trzecie – wielka różnorodność gatunków i odmian¹⁹.

Ze względu na czas powstania źródeł Jacek Leociak wprowadza chronologiczny podział na teksty pisane *hic et nunc* (zapiski prowadzone na bieżąco) i *post factum* (relacje powojenne). Wybrane przeze mnie świadectwa byłych muzułmanów zostały spisane ponad 30 lat od zakończenia wojny, dlatego też konstytutywne są dla nich

[...] sposoby osławiania przeszłości (narracja wspomnieniowa jako terapia pamięci), wzorce konstruowania autobiograficznego „ja” (rodzaj dystansu, ujawniany poziom wiedzy o rzeczywistości i kryteria jej oceny), konwencje przytaczania, organizowania i waloryzowania materiału tematycznego (od biograficznych przygód prywatnego „ja” do egzystencjalnej formuły ludzkiego bycia-w-świecie)²⁰.

Ponadto relacje muzułmanów należą do źródeł wywołanych, dla których charakterystyczne jest „podwójne autorstwo”²¹, polegające na ingerencji drugiego autora, który formułuje pytania i opracowuje uzyskany materiał, w tym przypadku – Ryna i Kłodzińskiego. Choć lekarze podkreślają, że nie ograniczali swobody respondentów, poprzez ułożenie ankiety z konkretnymi pytaniami zarysowali pole tematyczne, poza które ocalały nie powinien wykraczać w swoich odpowiedziach. Ponadto fragmenty relacji, uznane przez autorów za niepotrzebne, nie zostały zamieszczone w artykule. Zakres przywoływanych przez więźniów zdarzeń został zatem ograniczony do ukazania różnych aspektów muzułmaństwa. W takich zapośredniczonych tekstach dodatkowego wymiaru nabiera koncepcja „paktu autobiograficznego” Philippe’a Lejeune’a, którą można określić jako swego rodzaju porozumienie pomiędzy czytelniki-

¹⁸ Zob. J. Leociak, *Literatura dokumentu osobistego jako źródło do badań nad zagładą Żydów. Rekonesans metodologiczny*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN”, Warszawa 2005, nr 1, s. 15.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 25–26.

²¹ Terminu „podwójne autorstwo” użyła Alina Skibińska do określenia dwóch grup tekstów *post factum*: rozmów i pamiętników rekonstruowanych. Wydaje mi się, że można go również zastosować w odniesieniu do omawianych przeze mnie relacji muzułmanów ze względu na wkład autorów artykułu w ich powstanie. Zob. A. Skibińska, *Źródła do badań na zagładą Żydów na okupowanych ziemiach polskich*, Warszawa 2007, s. 352.

kiem a autorem autobiografii, zakładające tożsamość autora, narratora i głównego bohatera²². Jeśli się zatem uwzględni jedność podmiotu i przedmiotu w tekstach autobiograficznych, relacje muzułmanów zyskują wyjątkowe znaczenie. Byli więźniowie, którzy doświadczyli zmułmanienia, stają się ważnymi świadkami, przekazującymi swoje przeżycia dotyczące konkretnych wydarzeń historycznych. Ujmują fakty w subiektywnej i indywidualnej perspektywie, przemawiając bezpośrednio do odbiorcy i nie pozwalając pozostać mu obojętnym. Zdaniem Ryna i Kłodzińskiego fenomen świadectw byłych muzułmanów wiąże się z samą, paradoksalną, postacią muzułmana – pomimo ogólnego wyniszczenia organizmu i załamania psychicznego, stan ich świadomości pozwolił im na zapamiętanie zdarzeń z obozu.

Główna impresja, jaka nasuwa się przy lekturze tych wspomnień, to ta, że istniała paradoksalna rozpiętość między zdolnością percepcji tych osób a głębokością zaburzeń. Nawet wtedy, gdy zdawało się, że więzień pozostawał w swoim „muzułmaństwie” całkowicie odcięty od otoczenia i pogrążony w przeżywaniu jednego i jedyne go pragnienia – zaspokojenia głodu, spozstrzegał siebie samego i spozstrzegał innych²³.

Ryn i Kłodziński wyraźnie podkreślają, że świadomość muzułmanów była w wystarczająco dobrym stanie, gdyż umożliwiła im zapamiętanie tego, co działo się wokół nich. Paradoks muzułmana lekarze tłumaczą tym, że „«muzułmaństwo» było zerwaniem wszelkiej więzi z otoczeniem, było głównie śmiercią społeczną, bo życie biologiczne tliło się jeszcze; «muzułmaństwo» było oznaką śmierci, ale jakby na przekór beznadziejności stało się też oznaką życia”²⁴. Choć muzułmanie tworzyli odosobnioną grupę w obozie i wydawało się, że ich postrzeganie ogranicza się tylko do niej, można domniemywać, że rejestrowali otaczającą ich rzeczywistość. Taki wniosek wynika ze wspomnień byłych muzułmanów, w których wiele wydarzeń zostaje przywołanych w sposób szczegółowy oraz wyczerpujący. Charakterystyczne dla omawianych świadectw są również obrazowe i nacechowane emocjonalnie opisy, co wskazuje, że dla ich autorów doświadczenia obozowe są nadal żywe. Przeżycia wojenne muzułmanów (ale też wszystkich ocalałych) nie pozwalają o sobie zapomnieć, odcisnęły piętno na ich dalszym życiu, od którego nie można się wyzwolić. Jeden z respondentów wyznaje:

Mam często męczące sny o obozie, śni mi się, że z głodu „organizuję” jedzenie, jestem torturowany, rozstrzeliwany. Uciekam w skomplikowanych warunkach

²² Zob. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

²³ Z. Ryn, S. Kłodziński, *Na granicy...*, s. 50.

²⁴ *Ibidem*, s. 68.

i w trudnym terenie, ratuję siebie i kolegę z różnych opresji, budzę się ze snu zmęczony²⁵.

Naznaczona traumą pamięć stała się również podstawą kształtowania tożsamości ocalałych, gdyż pamięć i tożsamość to dwie nieodłączne wartości „zakorzenione w czasie: pamięć jest ożywianiem przeszłości, tożsamość zaś opiera się na poczuciu ciągłości, a więc świadomości istnienia w czasie”²⁶. Człowiek identyfikuje się z tym, co pamięta, a przeszłość ukryta w jego wspomnieniach ma wpływ na to, kim jest.

Świadectwo muzułmana w filozofii Giorgio Agambena

W refleksji Giorgio Agambena nad zjawiskiem muzułmaństwa zauważalne jest dążenie autora do uogólnienia, dlatego też w jego ujęciu figura muzułmana zyskuje nieco pojęciowy charakter. W obszernym opracowaniu filozofii Agambena Paweł Mościcki stwierdza, że muzułman występuje tu nie tylko jako postać konkretna, która znalazła się w określonej sytuacji historycznej, lecz także jako „postać pojęciowa”. Kategoria ta – wprowadzona przez Gilles’a Deleuz’a i Felixa Guattariego – pojawia się w tekstach filozoficznych dla wyrazistego ukazania teorii i nasylenia jej energią, pochodzącą z cech przywołanej postaci²⁷. Ewa Domańska zauważa natomiast, że figuralność muzułmana i Auschwitz u Agambena pociąga za sobą odrealnienie opisywanego doświadczenia, a „przytaczane wypowiedzi jawią się w tym kontekście jako ilustracje do budowanej przez Agambena koncepcji filozoficznej, której założenia projektowane są na przytaczane teksty tak, by znaleźć dla nich potwierdzenie”²⁸.

Muzułman, według Agambena, to przede wszystkim postać graniczna między ludzkim i nie-ludzkim, gdyż funkcjonowanie obozów koncentracyjnych zachwiało humanistyczną koncepcją istoty człowieczeństwa. Agamben powiada, że muzułman

[...] w jednym przypadku jawi się jako istota nie-żywa, istota, której życie nie jest tak naprawdę życiem; w drugim zaś, jako ten, czyjej śmierci niepodobna nazywać śmiercią, a jedynie fabrykowaniem trupów, innymi słowy wpisaniem w życie pewnej martwej strefy, a w śmierć – strefy żywej. W obu przypadkach (na oczach człowieka bowiem zrywa się jego wyjątkowy związek z tym, co stanowi o jego byciu człowiekiem, czyli ze świętością śmierci i życia) podane w wątpliwość zostaje samo człowieczeństwo człowieka. Muzułman jest zaprzeczeniem człowieka,

²⁵ *Ibidem*, s. 51, relacja J. Wolnego.

²⁶ K. Kaźmierska, *Biografia i pamięć*, Kraków 2008, s. 87.

²⁷ Zob. P. Mościcki, *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena*, Warszawa 2012, s. 177.

²⁸ E. Domańska, *Muzułman: świadectwo...*, s. 74.

istotą nieludzką, która z uporem jawi się pod ludzką postacią, a zarazem formą człowieczeństwa, której nie sposób odróżnić ani oddzielić od tego, co nieludzkie²⁹.

Obozowe warunki życia doprowadziły więc do osiągnięcia przez muzułmanów człowieczeństwa w takim rozumieniu, jakie wyznaczyła polityka, określona przez Foucaulta mianem biowładzy. Pojęcie to francuski filozof opiera na spostrzeżeniu, że w mechanizmach sprawowania władzy coraz bardziej zwraca się uwagę na biologiczne życie człowieka³⁰. Agamben uzupełnia tę koncepcję, podkreślając, że ludzkie życie dzieli się na *bios*, czyli życie polityczne, i *dzoë*, oznaczające życie biologiczne, „w którym idzie o kontrolowanie i regulowanie rozrodczości i śmiertelności, zdrowia i choroby”³¹. Hannah Arendt w *Korzeniach totalitaryzmu* zauważyła, że wprowadzenie praw człowieka wiąże się z wiarą w istnienie istoty człowieczeństwa, zanegowanej przez postaci bezpaństwowców i uchodźców, którzy zostali pozbawieni wszelkich praw i sprowadzeni do „nagiego życia”. Takie spostrzeżenie prowadzi Arendt do wniosku, że człowiek może zostać pozbawiony wszystkich tzw. praw człowieka, nie tracąc ludzkiej godności, jeżeli został wykluczony ze zbiorowości politycznej, która gwarantuje mu jakiekolwiek prawa³². Refleksję nad fikcją praw politycznych podejmuje także Agamben, analizując postać *homo sacer*, człowieka świętego oraz przeklętego, którego ekskludują konstytuują jego tożsamość i miejsce w danej społeczności. *Homo sacer*, pozbawiony praw politycznych, staje się ciałem biologicznym, które nie jest objęte gwarancją bezpieczeństwa; można więc pozbawić go życia i pozostać bezkarnym³³. Ekstremalną formę *homo sacer* stanowi obozowy muzułman, będący zarówno kresem polityki prowadzonej w ramach biowładzy, jak i skrajną postacią człowieczeństwa. Ponieważ muzułmana nie dotyczą prawa polityczne, nie może on być według nich oceniany czy rozliczany.

Odreálnienie muzułmana zostało zdeterminowane tym, że charakterystyka tej postaci stanowi dla Agambena jedynie punkt wyjścia do rozważań nad aktem dawania świadectwa i podmiotowością. Filozof odwołuje się tu do kategorii świadka, wywiedzionej z historii kultury europejskiej. W języku łacińskim na określenie świadka posługiwano się dwoma terminami o odmiennym znaczeniu: *testis*, oznaczający kogoś, kto w sporze lub procesie sądowym pełnił rolę osoby trzeciej, oraz *superstes*, nazywający osobę, która przeżyła coś do samego końca i może dać temu świadectwo³⁴. Niewystarczalność zakresu

²⁹ G. Agamben, *Co zostaje...*, s. 83.

³⁰ Por. M. Foucault, *Narodziny biopolityki. Wykłady z College de France 1978/1979*, przeł. M. Herer, Warszawa 2011.

³¹ G. Agamben, *Co zostaje...*, s. 85.

³² Zob. H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1–2, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, Warszawa 2008.

³³ Zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 103–104 i 115.

³⁴ Zob. G. Agamben, *Co zostaje...*, s. 15.

znaczeniowego tych pojęć w odniesieniu do roli świadka Holocaustu prowadzi Agambena do wprowadzenia jeszcze trzeciej figury świadka, tj. *auctora*. Sam termin, wywodzący się również z języka łacińskiego, posiada wieloznaczną etymologię, którą spajają kwestie zaświadczenia i zapośredniczenia, fundamentalne dla jego poszczególnych konotacji. Podstawowe i najbardziej oczywiste znaczenie słowa *auctor* wskazuje na twórcę i autora, którzy balansują między swoim wytworem a odbiorcą oraz pewną kreacją a jej rzeczywistym pierwowzorem. Termin *auctor* odnosił się również do sprzedawcy, który zatwierdzał akt przeniesienia prawa własności, a także do tego, kto doradzał lub przekonywał. W obu przypadkach działania tych postaci mają niewątpliwie twórczy charakter, pobudzają podmiot do podjęcia jakichś decyzji, a więc występują w roli pośrednika. Ponadto *auctorem* jest – na co szczególnie zwraca uwagę Agamben – osoba, która reprezentowała osoby niepełnoletnie lub niezdolne do spełniania prawnych obowiązków. *Auctor* jako świadek składał więc zeznania w imieniu tych, których słowa nie posiadały mocy prawnej; jego świadectwo było i substytutem, i dopełnieniem mowy nieletnich³⁵. Z takiej pozycji świadka wynika, że potwierdzeniem jego słów jest właśnie opowieść, jakiej nie można usłyszeć; luka w świadectwie, której źródła Agamben dopatruje się w osobie muzułmana, więźnia obozu, który nie mógł ocalać:

Świadectwo jest zatem zawsze aktem pewnego „autora”, zakłada zawsze pewną konstytutywną dwoistość, w której pewien niedostatek bądź niezdolność zostają uzupełnione, zyskują pełną ważność i prawomocność. [...] Czynność autora, która miałaby samoistną ważność, jest nonsensem, podobnie jak świadectwo ocalałego jest prawdziwe i ma rację bytu jedynie pod warunkiem, że zostaje dopełnione przez tego, kto nie może dać świadectwa³⁶.

Modelowym świadkiem dla Agambena jest Primo Levi, który – zdaniem filozofa –

[...] w sposób oczywisty nie jest osobą trzecią, w każdym możliwym sensie jest on *super-stes*, tym, który przetrwał, tym, który przeżył – ocalałym. Co oznacza również, iż jego świadectwo nie daje się sprowadzić do zbioru faktów, który można by wykorzystać jako materiał dowodowy na potrzeby procesu (nie jest w tym celu dostatecznie bezstronny, nie jest *testis*)³⁷.

Przypomnijmy, że podczas wojny Levi, włoski chemik i pisarz żydowskiego pochodzenia, przeżył obóz koncentracyjny Auschwitz-Monowitz, nie doświadczył śmierci w wyniku Zagłady, dlatego też jego świadectwo jest skazane na ułomność i fragmentaryczność. Podkreśla to już sam autor *Pogrążonych i ocalonych*, formułując paradoks sytuacji ocalałego – ocalenie umożliwia złożenie świadectwa, ale jednocześnie powoduje, że relacja jest niepełna

³⁵ *Ibidem*, s. 149.

³⁶ *Ibidem*, s. 151.

³⁷ *Ibidem*, s. 15.

i wybiórcza, gdyż jej autor nie doświadczył Zagłady do końca. Podczas gdy jego wcześniejsze utwory wyrażają optymistyczną wiarę w siłę słowa i relacji ocalałych nie tylko w świadczeniu o Zagładzie, lecz także w procesie wyzwania się z jarzma traumatycznych wspomnień, w *Pogrążonych i ocalonych* wykładnia istoty świadectwa zmienia się diametralnie:

Powtarzam to raz jeszcze: to nie my, którzy przeżyliśmy, jesteśmy prawdziwymi świadkami. Jest to poczucie niewygodne, które uświadomiłem sobie z biegiem czasu podczas lektury wspomnień innych więźniów i powtórnie czytając po wielu latach wspomnienia własne³⁸.

Wobec odczuwanej niewystarczalności literatury i języka do wyrażenia Holocaustu, Levi uznaje nawet, że to „obraz [...] «mówi» dwadzieścia, sto razy więcej niż zapisana strona, co więcej, jest dostępny dla każdego, dla niepiśmiennych i cudzoziemców, to najlepsze esperanto”³⁹.

Autor *Czy to jest człowiek* podkreśla więc, że świadkiem całkowitym mógłby być jedynie muzułman:

Historia wszystkich muzułmanów, którzy idą do gazu, jest taka sama, a ściślej mówiąc, nie mają oni żadnej historii; stoczyli się po prostu po pochyłości aż na dno jak strumienie, które zbiegają się do morza. [...] Ich życie jest krótkie, ale ich liczba nieskończona; to oni, *Muselmänner*, potępieni, są jądrem obozu; oni, anonimowa masa, wciąż odnawiana i zawsze jednakowa, półludzi, którzy maszerują i męczą się w milczeniu, bo zagasła w nich iskra Boża, bo zbyt wielka jest w nich pustka, by mogli naprawdę cierpieć. Trudno ich nazwać żywymi – trudno jest nazwać śmiercią ich śmierć, której nawet się nie boją, gdyż są zbyt zmęczeni, aby ją zrozumieć⁴⁰.

Jednak to tylko oni, muzułmanie, na zawsze pogrążeni, prawdziwi świadkowie, mogliby udzielić wyjaśnień, które miałyby sens ogólny. Oni stanowią regułę – my zaś wyjątek⁴¹.

Zdaniem Leviego muzułmanie, ponieważ doświadczyli śmierci w wyniku Holocaustu, mogliby złożyć wyczerpującą i całkowitą relację. Nie jest to jednak możliwe, dlatego rola świadków przypada tym, którzy ocaleli. Świadectwa te są jednak ułomne, gdyż ich autorzy nie mogą uchodzić za prawdziwych świadków, gdyż mówią w imieniu zmarłych, co umniejsza wartość opowieści o ich własnych doświadczeniach.

Taka postać muzułmana oraz specyfika jego relacji z ocalałym stają się istotą rozważań Agambena nad związkiem świadectwa i podmiotowości. Wyraża się on w działaniu wspomnianego *auctora*, który świadczy w imieniu

³⁸ P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 100.

³⁹ Cyt. za: A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005, s. 117.

⁴⁰ P. Levi, *Czy to jest...*, s. 126–127.

⁴¹ P. Levi, *Pogrążeni...*, s. 100.

muzułmanów. „Mówienie w imieniu” zakłada opozycyjne procesy: odpodmiotowienia muzułmana, prowadzącego do zamilknięcia, i upodmiotowienia ocalałego, który zabiera głos, ale nie może nic powiedzieć o doświadczeniach muzułmana, gdyż nie przeżył ich osobiście. Ten błędny proces nie prowadzi jednak do zaprzeczenia samego świadectwa, lecz konstatacji, że niemożliwe jest wskazanie ścisłego podmiotu świadectwa, „że każde świadectwo jest procesem bądź polem sił, w którym nieustannie krzyżują się prądy upodmiotowienia i odpodmiotowienia”⁴².

Agamben, przywołując Arystotelesowską definicję człowieka jako „zoon logon echon”, dokonuje rozróżnienia na tego, kto żyje, i tego, kto mówi, które odpowiada kolejno ocalałemu i muzułmanowi. Każdy akt mowy opiera się na jednoczesnym upodmiotowieniu i uprzedmiotowieniu tego, który zabiera głos. Mówiący, aby stać się podmiotem swojej wypowiedzi, musi ulec uprzedmiotowieniu, mowa jako akt abstrakcyjny nie ukazuje go w postaci „ja” realnego, lecz „ja” wypowiedzanego, konstruowanego przedmiotu.

Modusem bycia „ja”, egzystencjalną sytuacją istoty żyjącej-mówiącej jest zatem rodzaj ontologicznej glosolalii, bezsensownej gadaniny, w której to, co żyjące, i to, co mówiące, upodmiotowienie i odpodmiotowienie, nigdy się ze sobą nie zbiegają⁴³.

Jednostka mówiąca, będąca pozbawionym pozajęzykowej realności i zamkniętym w akcie wypowiedzenia podmiotem, jest skazana na niemożność mówienia. Poznając formalne sposoby wypowiedzenia, wkroczyła do sfery języka, z której nie ma przejścia do mowy. Znajomość systemu znaków, którym jest język, nie oznacza *a priori* zdolności do formułowania wypowiedzi ani też poznania mechanizmu korzystania ze znaków.

Niemożność połączenia istoty żywej z mową, tego, co ludzkie, z tym, co nieludzkie, pozwala właśnie na dawanie świadectwa, a tym samym wyłonienie się pewnego kształtu podmiotowości *auctora*.

Jeśli między istotą żywą a mową nie istnieje żadne powiązanie, jeśli „ja” zamieszkuje ten odstęp, to dawanie świadectwa jest możliwe. Intymny kontakt, jaki zdradza niemożność utożsamienia się z sobą samym, jest miejscem dawania świadectwa⁴⁴.

Koncepcja podmiotowości Agambena opiera się zatem na założeniu, że ocalały („istota żywa”) i muzułman („mowa”) są dwiema opozycyjnymi figurami, które nie mogą tworzyć z sobą integralnej całości. Pomostem między nimi staje się świadectwo, którego nie można przypisać konkretnemu podmiotowi, „a mimo to stanowi jedyne miejsce zamieszkiwania, jedyną możliwą treść

⁴² G. Agamben, *Co zostaje...*, s.123–124.

⁴³ *Ibidem*, s. 132.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 132–133.

podmiotu⁴⁵. Możliwość zaistnienia podmiotowości świadectwa pojawia się w wyniku konfrontacji świadka z niemożliwością mówienia i milczeniem muzułmanów, dotkniętych niemotą.

Wydaje się również, że dezintegracja podmiotowości świadka łączy się z poglądem Agambena na kwestię człowieczeństwa. Jak wskazuje filozof, człowiek stanowi płynną i nieokreśloną jednostkę, oscylującą pomiędzy istotą mówiącą a istotą żyjącą, muzułmanem a ocalałym⁴⁶. Jest istnieniem potencjalnym i nieokreślonym, w którym dopiero zachodzą różnego rodzaju podziały, kształtujące jego człowieczeństwo, pod wpływem działania maszyny antropologicznej:

Ponieważ chodzi w niej o wytwarzanie tego, co ludzkie za pomocą opozycji człowiek/zwierzę, to, co ludzkie/to, co nieludzkie, maszyna działa z konieczności na zasadzie wykluczenia (które jest zawsze również pochwyceniem) i włączenia (które jest zawsze również wykluczeniem). Właśnie dlatego, że to, co ludzkie jest w rzeczywistości za każdym razem z góry zakładane, maszyna wytwarza pewnego rodzaju stan wyjątkowy, tworzy sferę nieokreśloności, w której zewnątrz jest tylko wykluczonym wnętrzem, a wewnątrz z kolei tylko włączonym do środka zewnątrzem⁴⁷.

Wprawienie w ruch maszyny antropologicznej umożliwia budowanie ludzkiej tożsamości, które jest równoznaczne z procesem stawania się człowiekiem, co z kolei odbywa się zawsze w odniesieniu do innego, nie-człowieka. Opozycje te tworzą w człowieku podziały, które, ulegając wyostreniu w obozowej rzeczywistości, spowodowały rozbitcie człowieczeństwa. Agamben tłumaczy je zdolnością człowieka do przeżycia innego człowieka. Jednostka jest – zgodnie z określeniem Agambena – resztą, która pozostaje w wyniku wpływu biowładzy oraz upadku humanistycznej koncepcji człowieczeństwa. Człowiek pozostaje człowiekiem – jak trafnie zauważa Paweł Mościcki – tylko w momencie, w którym przeżywa sam siebie, jako reszta jest powiązany ze swoim całkowitym odpodmiotowieniem, czyli muzułmanem⁴⁸. Dlatego też wizja człowieczeństwa jako resztki, którą proponuje Agamben, wyłącza się ze świadectwa, czyli osobliwego spotkania muzułmana i ocalałego. Agamben nobilituje tu relacje ocalałych, których nazywa właśnie mianem reszty i uznaje za reprezentantów swojej koncepcji człowieczeństwa. W tym kontekście znaczące wydaje się zakończenie książki *Co zostaje z Auschwitz* przytoczeniem wspomnień byłych muzułmanów, opublikowanych w badaniach Ryna i Kłodzińskiego, i podsumowaniem ich łacińskim zwrotem *Residua desiderantur*, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza „Reszty są pożądane”.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 133.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 136–137.

⁴⁷ Zob. G. Agamben, *Otwarte (fragmenty)*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 1, s. 126.

⁴⁸ Zob. P. Mościcki, *Idea potencjalności...*, s. 187–188.

Relacje byłych muzułmanów nie wpisują się jednak w Agambenowską teorię podmiotowości jako dawania świadectwa, gdyż nie można w nich zaobserwować zapośredniczenia, o którym pisze Agamben. Muzułman, który może świadczyć w swoim imieniu, skłania więc do poszukiwań nieco innej formy podmiotowości lub choćby zniuansowania koncepcji zaproponowanej przez Agambena.

Podmiotowość, nieodłącznie związana z samoświadomością, jest – jak zauważa Charles Taylor – zmienna i niejednoznaczna, a samo jej konstituowanie stanowi dynamiczny proces, uwzględniający różne perspektywy oraz odrębne uwarunkowania, jakim podlega jednostka⁴⁹. Podanie w wątpliwość twardej podmiotowości i skazanie człowieka na nieustanne rozchwianie i balansowanie pomiędzy różnymi jej formami prowadzi nie tyle do ukonstituowania się podmiotu schizofrenicznego, ile do prób znalezienia punktów zaczepienia we własnej koncepcji podmiotowości. Pragnienie zbudowania całościowej i kompletnej podmiotowości „może zostać zaspokojone dzięki temu, że w życie człowieka wbudowany zostanie jakiś sens, jakiś wzór wyższego działania; może też zostać zaspokojone dzięki włączeniu życia jednostki w obręb jakiejś szerszej rzeczywistości czy opowieści”⁵⁰. Kryzys podmiotowości nabiera dodatkowego wymiaru w obliczu doświadczenia granicznego, a jego ucieleśnienie można odnaleźć właśnie w postaci muzułmana, która uchodzi za kres uprzedmiotowienia więźnia w obozie. Takie spostrzeżenie, które kończy rozważania Agambena nad podmiotowością muzułmanów, otwiera dalszą perspektywę badawczą.

Zarówno świadectwa byłych muzułmanów, jak i spostrzeżenia lekarzy Zdzisława Ryna i Stanisława Kłodzińskiego wskazują na paradoksalny fakt, że muzułmanie, pomimo pozostawania w stanie apatii, zachowali świadomość, która pozwoliła im na zarejestrowanie obozowej rzeczywistości. Szczegółowe i obrazowe opisy własnych przeżyć sugerują nawet wyostrenie się świadomości w percepcji świata pod wpływem doświadczenia granicznego. Można domniemywać, że świadomość, którą posługiwali się muzułmanie, przebywając w obozie, była jednak pozbawiona zdolności do refleksyjnego myślenia i właściwego zinterpretowania zdarzeń. Jeden z cytowanych już wcześniej respondentów przyznaje, że dla zaspokojenia głodu był w stanie zdobyć się na działanie, które groziło śmiercią, ale nie myślał wtedy o jego konsekwencjach. Warto podkreślić, że świadectwa, a właściwie sam akt ich spisania, ujawniają jednocześnie drugi typ świadomości – poobozowej – która ujmuje przeszłe doświadczenia z teraźniejszej perspektywy i implikuje refleksję. Świadomość ta dąży do samozrozumienia, staje się obszarem zmagania z traumą i próbą jej przepracowania, a także przybliżenia się do istoty trudnych przeżyć i nadania im sensownej struktury. Dlatego też „składanie świadectwa jest aktem performatywnym. Chociaż doświadczenie «cierpienia we własnej skórze»

⁴⁹ Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński *et al.*, Warszawa 2001, s. 100.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 87.

może stanowić motywację dla wypowiedzi, to nie jest ona jednak przejawem doświadczenia⁵¹. Spisanie relacji wyraża przede wszystkim imperatyw samoświadomego ukształtowania podmiotowości poprzez ujęcie doświadczeń w narrację. Jak pisze Ricoeur,

[...] fikcja, a w szczególności opowieść fikcyjna, jest nieredukowalnym obszarem samozrozumienia. Jeśli jest prawdą, że fikcja wypełnia się sensem tylko w życiu, a życie może być zrozumiane tylko poprzez historie, które o nim opowiadają, to życie przemyślane [...] jest życiem ponownie opowiedzianym⁵².

Podmiotowość ocalałego, który w obozie doświadczył stanu muzułmaństwa, kształtuje się na styku dwóch świadomości: obozowej i poobozowej, o czym świadczy swego rodzaju ciągłość doświadczeń obozowych w terażniejszości. W świadectwach byłych muzułmanów uderzające jest akcentowanie piętna obozowych przeżyć, które nazaczyło powojenne życie ocalałych, a objawia się ono w koszmarnych snach czy specyficznych nawykach i zwyczajach. Wspomnienie, które stanowi wyobrażony obraz tego, co nieobecne, nigdy nie oddaje jednak minionej rzeczywistości w pełni. W pamięci wryte są tylko ślady przeszłości, które stopniowo ulegają zatarciu⁵³. Zdaniem Franka Ankersmita pamięć „najpierw postępuje za wskazaniem naszego spojrzenia, a następnie prowadzi do rozpoznania tego, co możemy zobaczyć”⁵⁴. Pamięć nie wchłania w siebie doświadczenia, nie zawłaszcza go, a jedynie przybliża nas do niego. Zapamiętane doświadczenia stanu zmuzułmanienia stały się nienaruszalną podstawą, na której ocalały muzułman ukształtował swoją „nową” podmiotowość. Podlega ona zmianom pod wpływem świadomości poobozowej, spojrzenia na własne przeżycia z terażniejszej perspektywy, a także działania ludzkiej pamięci.

Integralność dwóch stanów świadomości odzwierciedla również pozycję muzułmana jako bezpośredniego świadka Zagłady. Posługując się terminologią Agambena, można zauważyć, że muzułman łączy w sobie dwie figury świadka: *superstes* i *auctor* – przedstawia własne doświadczenia skrajnego uprzedmiotowienia, ale nie ukazuje sedna Zagłady; jego świadectwo nie jest wystarczające, bo nie zawiera opisu upodlonej śmierci. Były muzułman może tym samym zaświadczać w imieniu tych, którzy nie złożą relacji ze swojego życia. Ta luka w świadectwie nie dotyczy jednak podmiotowości ocalałego muzułmana, którą cechuje integralność i spójność. Opowiadając o swoich doświadczeniach, autor relacji znajduje się wewnątrz swojej narracji, jest istotną częścią świata, który opisuje, co zapewnia mu poczucie ciągłości własnej podmiotowości.

⁵¹ V. Tozzi, *Przywileje świadectwa. Historia, powieść i literatura w sporach o konstruowanie niepodległej przeszłości*, przeł. E. i J. Zięba, współpr. A. Calderón Puerta, M. Maryl, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 16.

⁵² P. Ricoeur, *Życie w poszukiwaniu opowieści*, „Logos i Ethos” 1993, nr 2, s. 234.

⁵³ Por. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007, s. 15–34.

⁵⁴ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 405.

Dominik Antonik

Uniwersytet Jagielloński

Pokusy i niebezpieczeństwa etycznej utopii

Abstract

Temptations and risks of an ethical utopia

The article deals with the ethical turn in philosophy and literary theory. Special attention is paid to Richard Rorty's conception of non-prescriptive ethics, which forms the basis for the vision of an ideal democratic society. This inspiring, comprehensive and controversial thought about a liberal, tolerant, just and diverse society, formed by literature and ethical reading, is reconstructed, analysed and discussed. The author claims that responsibility is an essential element of postmodernist ethics and shows three areas which it relates to: responsibility for the text, for the reader's experience and for the reader's identity. These three areas concern individual experience and private reading, but Rorty attempts to connect them with the public sphere and organization of a society. The author advances a thesis that this is not possible and that we cannot derive a tolerant and diverse democratic society from ethical reading without joining ethics with politics. In the work of the famous American pragmatist, contrary to the author's thesis, the world where tolerance wins with prejudice is not the consequence of postmodern ethics and literature, but the effect of accepting the dictionary of neopragmatism.

Słowa kluczowe: Rorty, etyka, interpretacja, doświadczenie, polityka

Keywords: Rorty, ethics, interpretation, experience, politics

Dla wszystkich, którzy poststrukturalizm, dekonstrukcję i neopragmatyzm oskarżali o relatywizm, dążenie do rozkładu kultury i negowanie humanistycznych wartości musiało być zaskakujące, że właśnie w tych kręgach zrodził się pomysł, by to etyka stała się kategorią organizującą myślenie o literaturze, kulturze i społeczeństwie. Choć pomysł z początku wydawał się nowy,

szybko zauważono, że uprzywilejowanie etyki wśród postmodernistów jest raczej naturalną konsekwencją ich sposobu myślenia niż zmianą światopoglądu. Nie mamy tu do czynienia z rewolucją w filozofii, lecz raczej – co dobrze widoczne jest z perspektywy czasu – z płynnym rozwojem myślenia i krystalizowaniem się pewnych tendencji. Rosnąca popularność etyki jednak wystarczyła, by z konglomeratu myśli postmodernistycznej wyłoniła się jako osobna i – przynajmniej na jakiś czas – nadrzędna kategoria. Niekiedy mówi się nawet o zwrocie etycznym w filozofii i badaniach literackich¹, który miałby być podstawą drugiej – pozytywnej – fazy postmodernizmu.

Postmodernizm, jak sama nazwa wskazuje, nie jest samodzielną formacją myślową, tylko rodzajem pasożyta, który zawsze pozostaje w krytyczno-polemicznym stosunku do nowoczesności². W połowie lat osiemdziesiątych XX wieku ten pasożytniczy związek wydawał się już bezproduktywny, bowiem kontestacja stabilnej kultury i ostra krytyka europejskiego dorobku filozoficznego – z Platonem, Kartezjuszem, Kantem i Heglem na czele – wzbudzały już mniej emocji i spotykały się z coraz słabszym oporem ze strony przedstawicieli myśli nowoczesnej. Metafizyka obecności z nadrzędną ideą rozumu, uniwersalności, obiektywności, postępu i oparta na niej racjonalność nowoczesna, zostały podważone oraz skompromitowane wraz z wszelkiej maści dogmatyzmem i fundamentalizmem poznawczym. Modele teleologiczne okazały się złudne, podstawy epistemologiczne bezpodstawne, a wszelki uniwersalizm fikcyjny. Krytyczna faza postmodernizmu naruszyła podstawy myśli nowoczesnej i w ten sposób spełniła swoje zadanie. Dawni rewolucyoniści mogli dalej uprawiać tę sztukę dla sztuki, pławić się w samozadowoleniu, podkreślając, jak bardzo jest im przygodnie, płynnie, pluralnie i niepewnie, ale byłoby to bezproduktywne i na dłuższą metę niebezpieczne, bowiem – jak pisze Anna Burzyńska – „zupełnie bez podstaw obyć się nie da, [...] [a] owa tak kusząca nomadyczność poznawcza domaga się, jeśli nie mocnych fundamentów, to przynajmniej niewielkich punktów orientacyjnych”³. Z tego impasu, w jakim w pewnym momencie znalazła się postmoderna, można było wyjść, jedynie projektując nową racjonalność i nowe fundamenty. Po fazie krytycznej postmodernizmu przyszedł czas na fazę pozytywną, a nowym punktem oparcia okazała się etyka, która zaczyna organizować myśl dawnych wichrzycieli.

Należy jednak pamiętać, że ponowoczesna etyka nie jest kategorią do końca samodzielną. Podobnie jak większość pojęć, którymi posługuje się ta formacja myślowa, etyka definiowana jest negatywnie i znaczenia nabiera dopiero w krytycznym sprzężeniu z nowoczesnym moralizatorstwem, bezwzględными zasadami postępowania czy normami moralnymi. Nie chodzi tu o kodeks etyczny czy definicje dobra i zła, ale o uruchomienie czy wyzw-

¹ Zob. M.P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, XCI, z. 1.

² Zob. J-F. Lyotard, *Nota o sensach przedrostka post-* [w:] *idem, Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998.

³ A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 65.

lenie doświadczenia etycznego. Ten ruch od przyswajania norm w kierunku rozwijania indywidualnych kompetencji moralnych, od uniwersalnej etyki do każdorazowej konfrontacji z niedającą się z góry rozstrzygnąć sytuacją moralnego wyboru, charakterystyczny jest dla wielu myślicieli tamtego czasu. Richard Rorty postuluje ponowne odkrycie moralności, czyli rezygnację z etyki zasad na rzecz etyki wrażliwości⁴. O „powrocie do moralności”⁵ w ostatnim wywiadzie mówił Michel Foucault, moralność i troska organizują też myśl późnego Derridy, a o „moralności bez etyki”⁶ pisał Zygmunt Bauman. Chodzi tu zatem nie o sztywne zasady, według których należy postępować, ale o sytuacje moralnego wyboru, z jakimi spotykamy się w życiowej praktyce, i odpowiedzialność, „która nigdy nie daje się z góry zaprogramować, lecz pojawia się w formie etycznego doświadczenia”⁷.

Tak rozumiana etyka zaczęła wpływać na myślenie o dyskursach, nauczaniu, teoretyzowaniu, pisaniu, kulturze i jej instytucjach. Przede wszystkim jednak wpłynęła na myślenie o literaturze i interpretacji. Tak jak etyka stawia opór wszelkim normatywnym ujęciom moralności, tak sprzeciwia się metodycznej lekturze. Oznacza to, że daleka jest nie tylko od wszelkich prób kategoryzacji i rozbioru literatury, charakterystycznych dla szkół formalistycznych i strukturalnych, krytykuje nie tylko hermeneutyczne próby zrozumienia i wyjaśnienia tekstu, ale w tym samym stopniu sprzeciwia się opozycyjnym do nich metodologiom ponowoczesnym. Etyczny zwrot w myśleniu o literaturze jest zwrotem antymetodologicznym i postuluje zarówno rezygnację z systemowego rozbioru dzieła czy metodycznego docierania do ukrytego w nim sensu, jak i z programowego wskazywania sprzeczności w tekście czy z interpretacji rygorystycznie nierzetelnych. Wszystkie nowoczesne i ponowoczesne metody z perspektywy krytyki etycznej okazują się niebezpieczne i uzurpatorskie, a rolę pozytywnej kategorii przyjmuje odpowiedzialność, która ma poprzedzać każdy akt lektury. Co miałyby oznaczać ta enigmatyczna formuła? Po pierwsze, chodzi tu o odpowiedzialność za tekst i jego autora (za jego jednostkowy akt twórczy), po drugie, odpowiedzialność za własne doświadczenie lektury, po trzecie, odpowiedzialność za samego siebie.

Odpowiedzialność za tekst oznacza, że nie jest on sceną dla naszych niczym nieskrępowanych aktów przepisywania i użycia, ale jednostkowością, która domaga się swoich praw. Odwołując się do modeli Rolanda Barthes’a⁸, powinniśmy zatem mówić nie o anonimowym tekście, ale o dziele wskazującym na twórczość innego. Etyka lektury przyrównuje spotkanie z literaturą do spotkania z innością, z którą czytelnik musi się zmierzyć. To rodzaj wyzwania,

⁴ R. Rorty, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2.

⁵ M. Foucault, *Powrót do moralności. Ostatni wywiad z Michelem Foucaultem (1926–1984)*, przeł. M. Radziwiłłowa, „Literatura na Świecie” 1985, nr 10.

⁶ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.

⁷ A. Burzyńska, *op.cit.*, s. 79.

⁸ Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.

bo ściśle wiąże się z poskramianiem, charakterystycznej dla naszego sposobu myślenia, przemocy przedstawiania. Nie chodzi bowiem o to – twierdzi Derek Attridge – aby to, co inne, sprowadzić do znanych kategorii i w ten sposób udomowić, pozbawiając je wszelkiej inności.

Odpowiedź na takie dzieło – odpowiedzialna odpowiedź próbująca zrozumieć innego jako innego – jest jego odgrywaniem, które choć nieuchronnie stara się przekształcić inne w to samo, stara się także umożliwić zmianę tego samego przez to, co inne. Tego rodzaju czytanie nie dąży jednak do zawłaszczenia i zinterpretowania dzieła, nie chce włączyć go tylko w krąg tego, co znane, ale także zarejestrować jego opór i nieredukowalność, zarejestrować tak, by udratyzować to, przez co nie może być ono oswojone za pomocą znanych sposobów rozumienia⁹.

Chodzi zatem o jednoczesny proces osvajania i uznawania inności, o częściowe sprowadzenie innego do tego samego, do własnych kategorii i horyzontu, a zarazem częściową zmianę samego siebie przez to, co inne. Zadaniem czytelnika jest ostatecznie to, by oddać sprawiedliwość inności, która wkracza w nasze życie i domaga się nie tyle oswojenia, ile uznania w swojej odmienności. Kategorią, która łączy ten potrójny status tworzenia i lektury – potrójny, bo związany z aktem osvajania, uznawania inności i otwarciem na zmianę – jest inwencja. To, co inne i odkrywcze, rodzi odkrywczą i jednostkową odpowiedź. W takim rozumieniu lektury interpretacja nie ma polegać na sprowadzaniu dzieła do uniwersalnych kategorii, na opisywaniu go za pomocą neutralnego metajęzyka, ale ma być odpowiedzią na to, co jednostkowe. Odpowiedź taka może być tylko twórcza i jednostkowa (daleka od metodycznej lektury i uniwersalizowania wszystkich odmienności), a więc w pewnym stopniu literacka i domagająca się takich samych – twórczych i literackich – odpowiedzi¹⁰.

Warto w końcu podkreślić, że ta także nieekonomiczna koncepcja jednorazowej metody i twórczej lektury przypomina ideał niemieckiej hermeneutyki. Oczywiście, różnic też jest wiele, bo nie chodzi tu – jeśli mogą pozwolić sobie na metafory – o zrozumienie przyjaciela, który chętnie odsłania przed nami swoje tajemnice, lecz o próbę odpowiedzi oddającej sprawiedliwość temu, co inne i stawiające opór. Mimo różnic wydaje się jednak, że etyka, która wyłoniła się z myśli ponowoczesnej, niespodziewanie zbliżyła się do części postulatów Gadamerowskiej hermeneutyki. Pod koniec życia sam Derrida przyznał zresztą, że dopiero teraz potrafi odpowiednio docenić etyczny aspekt myśli swojego niemieckiego oponenta.

Od jednostkowości tekstu i twórczej odpowiedzi na nią dochodzimy do odpowiedzialności za własny akt lektury, na którym skupia się Richard Rorty. Z połączenia przez amerykańskiego filozofa idei filozoficznego neopragmatyzmu i teorii etycznej interpretacji powstała koncepcja wyjątkowo kusząca dla wszystkich, którzy kochają literaturę. Rorty postuluje rezygnację z wszelkich

⁹ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 173.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 133.

metodologii ustalających scenariusz lektury, a w zamian – jak trafnie parafrazuje jego myśl Burzyńska – „otwarcie pola doświadczenia – konkretnej praktyki czytania, która tak naprawdę obwarowana zostać miała tylko jednym, absolutnie niezbywalnym warunkiem – «apetytem» na literaturę”¹¹.

Rorty nie traktuje tekstu jako zawikłanego komunikatu, który należy rozszyfrować, zatem zadaniem czytelnika nie jest dociekanie sensu, rozumianego jako ostateczna wykładnia. Zarówno tekst, jak i czytelnik funkcjonują w nieustannie zmieniających się kontekstach, które muszą wpłynąć na aktualne rozumienie literatury, z naciskiem na aktualne, bowiem kolejna lektura może przynieść zupełnie nowe pomysły, co nie znaczy znów, że odczytanie to będzie bliższe jakiemuś ukrytemu w tekście sensowi. Na takie kontekstualne rozumienie lektury wskazuje zresztą etymologia słowa interpretacja. *Inter-*odnosi się do przeniesienia sensu wypowiedzi w nowy kontekst, zaś *praestare* – do udostępniania go kolejnym użytkownikom¹². Dekontekstualizacja nie jest zatem zdradą właściwego znaczenia czy wykroczeniem przeciw ustalonym regułom rozumienia tekstu, ale – w mniejszym lub większym stopniu – interpretacyjną koniecznością. Jeśli interpretujemy tekst, to przemieszczamy go w naszą przestrzeń komunikacyjną i zmieniamy go. Interpretacja jest zatem użyciem tekstu, a Rorty użycia te rozróżnia i wyraźnie wartościuje w perspektywie etycznej.

Zestawia z sobą dwa rodzaje lektury: metodyczną i niemetyczną. Lektura metodyczna przebiega według wcześniej określonych reguł, zatem czytelnik z góry wie, co odnajdzie w tekście. Tak wygląda odczytanie strukturalistyczne czy postulowana przez Umberto Eco deszyfracja znaczenia, ale tak samo działają również bardziej modne i uważane niekiedy za wywrotowe lektury, jak choćby interpretacje psychoanalityczne, feministyczne czy dekonstrukcyjne. To sytuacje, w których niezależnie od punktu wyjścia, punkt dojścia zawsze będzie mniej więcej taki sam. Jest w tym sporo nudy i rutyny, a czytelnik wydaje się bezpłciowy i mało twórczy.

Postulowane przez Rorty’ego odczytanie niemetyczne przebiega pod znakiem miłości do literatury. Lektura nie jest tu zadaniem do wykonania w celu osiągnięcia konkretnych rezultatów i nie organizują jej żadne strategie. Rorty pisze:

Krytyka niemetyczna, którą czasem ma się ochotę nazwać „natchnioną”, jest rezultatem spotkania z autorem, postacią, fabułą, strofą, werselem lub starym popiersiem, które wpłynęło na pojęcie krytyka o tym, w czym jest dobry, co zamierza z sobą zrobić: spotkania, które poskutkowało zmianą uszeregowania jego priorytetów i celów. Tego rodzaju krytyka posługuje się autorem nie jako próbą egzemplifikującą pewien typ, lecz jako okazją do zmiany przyjętej uprzednio taksonomii bądź do nadania nowego kształtu opowiedzianej już wcześniej historii. Szacunek

¹¹ A. Burzyńska, *op.cit.*, s. 75.

¹² Zob. M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura* [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. R. Nycz, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 396.

tego rodzaju krytyki do autora czy tekstu nie jest sprawą uszanowania *intentio* czy wewnętrznej struktury. Zresztą szacunek nie jest tu właściwym słowem. Lepsza byłaby „miłość” czy „nienawiść”, ponieważ wielka miłość czy wielka odraza jest tym, co nas zmienia, zmieniając nasze cele, zmieniając użytek, jaki uczynimy z ludzi, rzeczy i tekstów¹³.

W lekturze metodycznej tekst wydaje się martwą tkanką na prosektoryjnym stole, dlatego Rorty apeluje, by bronić się przed rutyną, by tekst budził w nas gwałtowne uczucia i wytrącał z przyzwyczajęń, by losy bohaterów naprawdę nas obchodziły.

Typowymi wytwórcami odczytań metodycznych są ludzie, którym brak tego, co Kermode nazywa za Valérym „apetytem na poezję”. Przykładem może być antologia odczytań *Jądra ciemności* Conrada, którą ostatnio przeglądałem – jedno odczytanie psychoanalityczne, jedno z punktu widzenia odbiorcy, jedno feministyczne, jedno dekonstruktywistyczne i jedno z nurtu New Historicism. Jeśli się nie mylę, żadnego z krytyków *Jądra ciemności* nie zachwyciło ani nie wytrąciło z normalnych kolein życia. Nie odniosłem wrażenia, żeby ta książka wiele dla nich znaczyła, żeby obchodził ich Kurtz, Marlow czy tajemnicza kobieta, której „włosy były upięte w kształt hełmu”. Postacie te, i cała książka, zmieniły cele autorów antologii w takim samym stopniu, w jakim próbka pod mikroskopem zmienia cele histologa¹⁴.

Miłość i nienawiść, lektura pełna pasji i natchnienia, nie metodyczne dekodowanie, lecz zachłanne, pełne emocji oraz namiętności śledzenie losów postaci i wymiarów autorskiej kreatywności, które przestały być papierowe i ze sterylnej przestrzeni tekstu oraz metody wkraczają w obszar doświadczenia. To myślenie o literaturze musi być inspirujące dla każdego czytelnika, podobnie jak propozycja nowego, jakże powabnego w swoim „natchnieniu”, języka opisu literatury – taki język znajdujemy u Rorty’ego, w późnych pismach Rolanda Barthes’a¹⁵ czy u Susan Sontag¹⁶. Etyka lektury tchnęła życie w literaturę i myślenie o niej, zanurzyła ją w świecie, otworzyła lekturę na jednostkowe doświadczenie tekstu i związane z nim ryzyko.

Ryzyko wpisane w każdy akt niemethodycznej lektury każe zastanowić się nad odpowiedzialnością czytelnika za samego siebie. Otwarcie się na jednostkowość literatury to zgoda na możliwość niedającej się przewidzieć i kontrolować zmiany naszych przeświadczeń zarówno na temat literatury, jak i nas samych. Inność, z którą czytelnik musi się skonfrontować, zawsze jest relacyjna – jest czymś obcym w obrębie tego samego, jest dostrzeżeniem poraż-

¹³ R. Rorty, *Kariera pragmatysty* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 105–106.

¹⁴ *Ibidem*, s. 105.

¹⁵ Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997. *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996.

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

ki aktualnych sposobów myślenia wobec czegoś, co domaga się odpowiedzi. Attridge pisze:

[Inny jest relacją] między mną jako tym samym i tym, co w swojej niepowtarzalności jest heterogeniczne wobec mnie i rozbija moją tożsamość. Jeśli uda mi się adekwatnie odpowiedzieć na inność i jednostkowość innego, odpowiadam na innego w *jego relacji do mnie* – zawsze w określonym czasie i przestrzeni – tworząc zmieniając siebie i być może również odrobinę świat¹⁷.

Ryzyko wpisane w lekturę polega na tym, że chcąc twórczo odpowiedzieć na jednostkowość innego, musimy postawić na szalę własną tożsamość. Tak jak po Levinasie etyka poprzedza ontologię, tak po Derridzie odpowiedzialność powinna poprzedzać lekturę¹⁸. Należy otworzyć się na innego, ryzykując spójność własnej tożsamości i własnych przeświadczeń na temat świata. Attridge pisze:

Nie ma gwarancji, że inność wprowadzona do świata przez określone dzieło literackie lub inne dzieło sztuki będzie czymś zbawiennym. W najgorszym wypadku wprowadzenie inności może zniszczyć kulturę. Jest to ryzyko wpisane w każdorazowe przyjęcie innego¹⁹.

O wystawieniu czytelnika na nieprzewidywalną zmianę pisze również Rorty, ale w zupełnie inny sposób. Attridge inspirowany jest późnym Derridą, dlatego też jednostkowy tekst łączy z jednostkowym doświadczeniem czytelnika. Rorty natomiast łączy etykę z filozoficzną myślą neopragmatyzmu, i nie usprawiedliwiając tego kroku, dość szybko przechodzi od tego, co prywatne i indywidualne, do tego, co publiczne i społeczne. Z etycznej prywatnej lektury Rorty wyprowadza wizję etycznego liberalnego społeczeństwa demokratycznego, co wydaje się projektem utopijnym i kontrowersyjnym.

Choć Rorty podkreśla, że nie da się przewidzieć, jak literatura zmienia nas i nasze cele, ostatecznie mówi wyłącznie o zmianach na lepsze. Lektura pełna troski o losy bohaterów i otwarta na doświadczenie inności prowadzi według niego do uzyskania „większej wrażliwości, większego zrozumienia, większego pola wyobraźni”²⁰ i – w konsekwencji – większych kompetencji moralnych. W jaki sposób literatura modeluje postawy etyczne? Rorty nie ma na myśli moralizatorstwa, nauki konkretnych zasad, maksym czy definicji pojęć etycznych. Nie chodzi tu o kodeks, o „wiedzę, że”, ale o coś, co Noël Carroll nazywa „wiedzą, jak to jest lub jak by to mogło być”²¹. W tym sensie literatura staje się swego rodzaju polem doświadczalnym i symuluje sytuację moralnego wyboru, rozwija wyobraźnię i empatię – tak istotne w spekulacji

¹⁷ D. Attridge, *op.cit.*, s. 56.

¹⁸ Zob. M.P. Markowski, *Zwrot...*, s. 242.

¹⁹ D. Attridge, *op.cit.*, s. 92.

²⁰ R. Rorty, *Etyka...*, s. 56.

²¹ N. Carroll, *Sztuka a krytyka etyczna. Przegląd najnowszych kierunków badań*, przeł. J. Zięba, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 94.

cji moralnej i rozważaniach nad alternatywami działania, w końcu utrzymuje w gotowości władze moralnego sądenia. Według takiego rozumienia literatury czytelnicy mają szczególnie dobrze wykształcone kompetencje moralne, a wydziały humanistyczne powinny nieustannie niepokoić „studentów przez zapoznanie ich z literaturą, która stoi w sprzeczności z tym, w co wcześniej wierzyli. Traktuje się wszystkie książki po prostu jako okazje do zwiększenia wrażliwości i ciekawości”²².

Słowo „wszystkie” w tekście Rorty’ego jest podkreślone, ale czy rzeczywiście wszystkie książki wspierają bardziej inkluzywne i tolerancyjne społeczeństwo? Attridge w *Jednostkowości literatury* pisze o wywołanych przez tekst zmianach tożsamości i myślenia, które, po pierwsze, raczej wydarzają się, niż zachodzą regularnie, po drugie, nie dają się przewidzieć, po trzecie, mogą być zarówno pozytywne, jak i destrukcyjne dla kultury. Attridge skupia się na tekstach, które stawiają rozumieniu szczególny opór, i to o nich tak naprawdę jest jego książka, a nie o literaturze w ogóle. *Jednostkowość literatury* to książka napisana po lekturze Johna Maxwella Coetzee. Rorty mówi o literaturze w ogólności. Problem w tym, że zaraz po podkreśleniu słów „wszystkie książki” Rorty pisze, które dokładnie.

Jeśli ktoś zapyta, które książki przyczyniły się do uczynienia amerykańskiego społeczeństwa wolnym i sprawiedliwym, to ponownie okaże się, że większość to powieści. Książki takie, jak *Chata wuja Toma*, *Syn swojego kraju* i *Invisible Man* zdziałały więcej w ukazaniu białym, co czynili czarnym, niż traktaty filozoficzne i społeczne. Książki takie, jak *The Well of Loneliness* i *Mój Giovanni* lepiej pokazały zwyczajnym ludziom krzywdę wyrządzoną gejom aniżeli traktaty psychologiczne. Książki takie, jak *Middlemarch*, *Do latarni morskiej* i *Kolor purpurowy* bardziej uświadomiły mężczyznom, co zrobili kobietom, aniżeli publikowane dane badań społecznych czy jakiegokolwiek teorie feministyczne²³.

„Wszystkie książki” w ustach Rorty’ego oznaczają zatem literaturę społecznie postępową, taką, która walczy z rasizmem, z nierównościami społecznymi, z dyskryminacją kobiet i homoseksualistów czy z fundamentalizmem. Na podobny problem u Marthy Nussbaum i Wayne Booth zwraca uwagę Agata Bielik-Robson. W swojej krytyce etycznej biorą oni pod uwagę szeroki repertuar tekstów, ale z góry wiedzą, jakie treści powinna przekazywać „dobra” literatura²⁴. Rorty nie bierze pod uwagę sytuacji, w której czytelnik nie potrafi „zaprzyjaźnić” się z bohaterami książki spełniającej standardy liberalnej literatury lub fascynuje się ideami faszystowskiego uporządkowania świata. Jak zatem ocenić reakcje czytelników, którzy nie przejęli się losem homoseksualistów i nie są skłonni zaakceptować ich w swoim świecie? Obiektywne kryteria oceny nie istnieją, bowiem postmodernistyczna etyka wyłoniła

²² R. Rorty, *Etyka...*, s. 58.

²³ *Ibidem*, s. 58–59.

²⁴ Zob. A. Bielik-Robson, *Kilka wątpliwości na temat etyki krytycznej: uwagi tłumacza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 30.

się właśnie z krytyki sztywnych norm postępowania. Kodeks został wyparty przez doświadczenie powstające w lekturze, a to z definicji jest prawdziwe i nie daje się zakwestionować.

Problemu by nie było, gdyby Rorty w jednym modelu lektury związał etykę i politykę w taki sposób, aby propagowanie tolerancyjnego społeczeństwa i zrozumienia pożytków wynikających z różnorodności było celem krytyków literackich. Rorty jednak unika pisania o ideologii i za wszelką cenę stara się ją oddzielić od etyki, co okazuje się zadaniem co najmniej karkołomnym. Etyka jest bezcelowa i bezzakołoniowa, to wystawienie się na interwencje innego, na zachwyt i doświadczenie, którego nie da się przewidzieć i którym nie można sterować. Brzmi to pięknie i inspirująco, ale jak tak rozumianą postawę etyczną można połączyć z wyłonieniem się różnorodnego i sprawiedliwego społeczeństwa? Rorty twierdzi, że tryumf tolerancji nie jest celem etycznej postawy i lektury, ale ich konsekwencją. Literatura czytana niemetodycznie sprawia, że stajemy się otwarci, wyrozumiali i życzliwi nawet dla tego, co odmienne. A co z czytelnikami, którzy nie obdarzają troską uciskanej mniejszości, nie zwiększają poprzez lekturę zakresu swojej tolerancji i najlepiej odnajdują się na przykład w ksenofobicznym świecie powieści Sienkiewicza? Nie możemy powiedzieć, że są źli, bo zrezygnowaliśmy z obiektywnych kryteriów. Nie możemy też uznać, że doświadczenie, jakie powstało w ich lekturze, jest błędne czy nieadekwatne, bo doświadczenie ściśle wiąże się z prawdą. Nie możemy też krytykować takich czytelników z pozycji ideologicznych, bo ta została wyparta przez etykę i troskliwą lekturę. Możemy jednak uznać, że są... nieracjonalni. Jeśli etyka według Rorty'ego jest wolna od ideologii, to proponowana przez niego kategoria racjonalności jest skrajnie ideologiczna i ostatecznie wychodzi na jedno. Racjonalność – powiada Rorty –

[...] określa pewien zespół cnót moralnych: tolerancję, szacunek dla opinii otoczenia, gotowość do słuchania, poleganie raczej na perswazji niż na sile. A takie właśnie zalety muszą posiadać członkowie cywilizowanego społeczeństwa, o ile ma ono przetrwać [...]. W tym rozumieniu być racjonalnym to po prostu dyskutować na dowolny temat – religijny, literacki czy naukowy – unikając jednocześnie dogmatyzmu, przyjmowania postaw obronnych i świętego oburzenia²⁵.

Etyka miała być odejściem od normatywnej moralności, ale ta powraca u Rorty'ego tylnymi drzwiami. Dlatego gdy czytelnik „poświęca swój czas na czytanie książek, w których oceny moralne lub polityczne wyrażone są w alternatywnych słownikach, porównuje te słowniki między sobą i rozważa wady i zalety każdego z nich”²⁶, możemy być pewni, że w racjonalnym świecie Rorty'ego z tej konfrontacji postaw i języków pozostaną tylko idee wspierające tolerancyjne społeczeństwo liberalne. Okazuje się zatem, że świat, w którym tolerancja i zrozumienie wygrywają z uprzedzeniami, nie jest rezultatem

²⁵ R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999, s. 58.

²⁶ R. Rorty, *Etyka...*, s. 55.

przyjęcia etyki wrażliwości, jak sugeruje Rorty, ale zaakceptowania słownika neopragmatyzmu.

Wizja liberalnego społeczeństwa demokratycznego, jaką proponuje Rorty, jest urzekająca z wielu powodów. Po pierwsze, byłoby to społeczeństwo zróżnicowane, sprawiedliwe i zgodne. Nie byłoby mowy o wykluczonych, głos każdego miałby tę samą wagę, chęć władzy i dominacji zostałaby wyparta przez współczucie i troskę o współobywateli. Po drugie, byłaby to przestrzeń wolności niesankcjonowanej przez instytucje kontrolne – ogólnie panująca dowolność i swoboda (wyborów, myślenia czy orientacji) ograniczana byłaby jedynie przez szacunek wobec innych. Szacunek, który nie jest tu zewnętrznym nakazem, ale kwestią indywidualnego wyboru i przynależności do wspólnoty. Po trzecie, Rorty przywołuje skompromitowaną niegdyś wizję cywilizacyjnego postępu. Nie chodzi mu jednak o naczelną ideę metafizyki obecności i rozumu instrumentalnego, ale o postęp moralny. To nie siła, ale poziom kompetencji moralnych miałby decydować o zajmowaniu kolejnych szczebli cywilizacyjnego rozwoju. Po czwarte, w centrum tego świata byłaby literatura, a prototypowym obywatelem czytelnik. To powieść konstytuowałaby społeczeństwo i decydowała o postępie moralnym zarówno indywidualnym, jak i całej wspólnoty. Po piąte wreszcie, byłoby to społeczeństwo wciąż poszukujące alternatyw, zawsze ciekawe odmienności i autentycznie zaangażowane w budowanie zróżnicowanej, barwnej, wrażliwej i bardziej tolerancyjnej kultury. Brzmi to bardzo atrakcyjnie, zwłaszcza dla miłośników literatury.

Problem w tym, że nic podobnego nie może zaistnieć, a już na pewno nie na zasadach proponowanych przez Rorty'ego. To idealne społeczeństwo – jak już pokazałem – wbrew temu, co sugeruje filozof, nie może się wyłonić ani jako konsekwencja etyki wrażliwości, ani jako efekt literatury. Nawet jeśli zgodzilibyśmy się z Rortym, że czytanie prowadzi do uzyskania „większej wrażliwości, większego zrozumienia, większego pola wyobraźni”, zapomnielibyśmy o ideologicznym obwarowaniu i ograniczonym zasięgu tej teorii, to problem wciąż pozostaje – wciąż niejasna jest możliwość przejścia między ukształtowaną przez literaturę jednostką a społeczeństwem.

Możemy zrezygnować z kategorii obiektywnej prawdy, dowodzenia i ustalonych reguł interpretacji, jeśli zastąpimy je prawdą płynącą z jednostkowego doświadczenia lektury. Póki te indywidualne „przeżycia” literatury funkcjonują w przestrzeni prywatnej, problem nie istnieje. Kiedy jednak zostaną wypowiedziane, staną się głosem w dyskusji i propozycją, nie mamy obiektywnych kryteriów, aby je oceniać. Prawda, według Rorty'ego, zawsze zwycięży w swobodnej, racjonalnej (wiemy już, co to znaczy) i szczerej dyskusji, „jeżeli uwzględnimy jak największą ilość sugestii i argumentów”²⁷. To pragmatyczne rozumienie prawdy zakłada rodzaj samoregulacji rynku idei i w tym sensie przypomina nieco liberalną ekonomię. Wiemy doskonale, że niewidzialna

²⁷ R. Rorty, *Obiektywność...*, s. 61.

ręka rynku teoretycznie jest sprawiedliwa, jednak mimo to niejednokrotnie zaciska się w pięść. Istnieje obawa, że walka o prawdę będzie równie nieczysta. Obawa uzasadniona, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że dyskutanci nie są równi, a ich główną bronią jest retoryka. Jeśli pozbedziemy się wszelkich kryteriów właściwej interpretacji i w ten sposób uwolnimy rynek prawdy od instytucjonalnej kontroli, skutki mogą być niebezpieczne, a wolność może obrócić się przeciw nam.

Na zarzut relatywizmu Rorty odpowiada, odwracając sytuację:

Przypuśćmy, że przez ostatnie trzysta lat stosowalibyśmy wyraźnie sformułowane algorytmy określające, na ile sprawiedliwe jest społeczeństwo i na ile trafna teoria fizyki. Czy mielibyśmy demokrację parlamentarną albo teorię względności w fizyce? Przypuśćmy, że dysponowalibyśmy jakąś bronią przeciwko faszystom, której Dewey rzekomo nas pozbawił – niewzruszonymi, niepodważalnymi zasadami moralnymi, nie tylko „naszymi”, lecz „uniwersalnymi” i „obiektywnymi”. Czy mając taką broń w ręku, moglibyśmy uszteczyć się przed tym, by nie obróciła się przeciwko nam i nie wybiła nam z głowy całej naszej łagodnej tolerancji?²⁸

Wydaje mi się, że wolność, pozbawiona instytucji kontrolnych dbających o to, by otwarta, tolerancyjna kultura nie wchłonęła elementów, które zagroziłyby jej największej cnotie – szacunkowi dla różnorodności, jest niemożliwa w takim samym stopniu, jak wypracowanie kryteriów oceny, które nie zagrażałyby wolności. Ta oscylacja między wolnością a niewolą wydaje się konieczna i przypomina to, co Arendt pisze o demokracji, państwie i polityce. Według filozofki, wolność, rozumiana jako doświadczenie różnorodności, nie powinna być celem, ale warunkiem polityki. To wolność pozwala na taki układ okoliczności, w którym ludzie w swojej odmienności żyją razem i prowadzą spory za pomocą mowy. To wizja, jak Arendt sama przyznaje, dosyć utopijna i ostatecznie nie może się obyć bez państwa jako dysponenta nagiej siły, której celem jest obrona życia i wolności obywateli. Siła, która „stała się tak potwornie potężna, iż zagraża nie tylko wolności, ale i życiu”²⁹.

Etyka odświeża słownik, jakiego używamy do opisu literatury i stosunków społecznych, wskazuje na ważną a długo pomijaną kategorię doświadczenia, uczy krytycznego myślenia, ale nie jest receptą na wszystkie problemy świata, jak czasem się ją przedstawia. Proponowana przez postmodernizm etyka wrażliwości jest dalece niepraktyczna i w tym tkwi jej siła. Nie proponuje gotowych rozwiązań, ale działa jak rodzaj hamulca bezpieczeństwa, przypominając, że w świecie rządzonej przez rynek, ideologię i politykę nie wszystko może być przedmiotem wymiany. Że wolność człowieka w jego absolutnej odmienności ocalić można jedynie, podejmując ryzyko i godząc się na to, iż jednostka nie musi podporządkować się wspólnocie.

²⁸ *Ibidem*, s. 67.

²⁹ H. Arendt, *Polityka jako obietnica*, red. i wprowadzenie J. Kohn, przeł. W. Madej, M. Godyń, postł. P. Nowak, Warszawa 2007, s. 172–173.

Wit Pietrzak

Uniwersytet Łódzki

Poezja po końcu świata – *Sylwetki i cienie* Andrzeja Sosnowskiego

Abstract

Poetry after the end of the world: Andrzej Sosnowski's *Sylwetki i cienie*

The article focuses on the attempt to write out the notion of the end of the world as inherent in Andrzej Sosnowski's latest book of poems. The poet shows that apocalyptic narrations are a mythical discourse that brings down the complex process of man's existence to a simplified binary formula, reducing being in the world to a life – death dichotomy. The aim of poetry in such a reality is to shake the cliché-ridden language into greater evocative potential so as to enliven it. In *Sylwetki i cienie*, the function of poetry in late modernity enters the spotlight: notional binaries are broken apart, replaced by a nuanced space of linguistic game.

Słowa kluczowe: Sosnowski Andrzej, Bielik-Robson Agata, de Man Paul, Derrida Jacques

Keywords: Sosnowski Andrzej, Bielik-Robson Agata, de Man Paul, Derrida Jacques

„Nocami budził się w ciemności, która była oślepiająca i nieprzenikniona. Tak wielka, że uszy bolały od nasłuchiwania. Musiał często wstawać. Żadnych odgłosów oprócz wiatru wśród poczerniałych drzew”. Tak, według Cormaca McCarthy'ego, wygląda świat po niewiadomej katastrofie, która położyła kres cywilizacji człowieka. Liczne passusy w słynnej *Drodze* opisują ziemię jako miejsce doszczętnie wypalone i wymarłe: wszędzie „wirujące szare płatki. Na poboczu szara breja. Czarna woda wypływająca spod zasp namokłego

popiołu”¹. Nie ma roślinności ani zwierząt, a resztką ludzi, która przetrwała tajemniczy Armagedon, zupełnie zatraciła swoje człowieczeństwo. Wydaje się, że pozostali tylko wyzuci z wyższych uczuć kanibale oraz mężczyzna i chłopiec, ostatni – jak się wydaje – promyk nadziei na nowy początek. Powieść McCarthy’ego zyskała sobie rzeszę czytelników, także w Polsce, nie tylko dzięki niezrównanym wartościom stylistycznym, ale też na fali popularności przepowiedni o końcu świata. Kalendarz Majów kończył się 21 grudnia 2012 roku, co miało oznaczać datę, kiedy to odwrócą się bieguny ziemskie. Media podgrzewały atmosferę, co i rusz przywołując „epickie” sceny z 2012 Rolanda Emmericha. Nic się nie stało, bo stać się nie mogło. Ludzkość nie przybyła na Ziemię w ciągu dnia i w ciągu dnia nie zniknie.

Naiwne bajki o końcu świata, tak uparcie nagłaśniane, dołożyły też swoją cegiełkę do powstania kolejnej książki poetyckiej Andrzeja Sosnowskiego. Jednym z głównych motywów *Sylwetek i cieni* są właśnie narracje apokaliptyczne, które dają poecie asumpt do ponownego przemyślenia roli języka w kształtowaniu rzeczywistości. Problematyzując możliwość złączenia słowa z rzeczywistością materialną, Sosnowski stawia pytanie, czy zasadne jest w ogóle mówienie o końcu świata? Oscylując wokół idei Armagedonu, poeta konstruuje przemyślną i wielowarstwową przestrzeń gry językowej, w której stawką jest szeroko pojęte ludzkie przetrwanie.

Pytanie, które przewija się przez całą książkę Sosnowskiego, ma bez dwóch zdań kapitalne znaczenie, bo jeśli wyobrażamy sobie koniec świata, to jednocześnie przyjmujemy, że musiał być jakiś początek. Tym samym każda spekulacja o apokalipsie pociąga za sobą konieczność określenia stanowiska dotyczącego początku, a to z kolei sugeruje pewien binaryzm w opisie historii całego wszechświata. Jeśli bowiem początek był aktem jednorazowym, *creatio ex nihilo*, to koniec zapewne będzie równie jednorazowy, i definitywny. Wykładnia religijna – według której moment początkowy to mityczne *illo tempore*, koniec zaś wyobrażany jest jako epickie *conflagratio*, tkwi u podwalin każdej wizji apokalipsy, od św. Jana do drastycznie uproszczonego obrazu Emmericha i rzeszy jemu podobnych.

Otwierający tomik Sosnowskiego kawałek prozą *REM* bierze swój tytuł, między innymi, od nazwy fazy snu, w której pojawiają się marzenia senne (z ang. *Rapid Eye Movement*). Swego rodzaju poetyka oniryczna cechuje twórczość Sosnowskiego już od najwcześniejszych wierszy; sam poeta zauważa w odniesieniu do wczesnego liryku *Esej o chmurach*, że „powietrze, którym oddychamy, jest z materii słów. Lub snów. Świat jest wielkim snem języka, w którym śnimy swoje króciutkie sny, przerzucając się dosłownymi i lekko zniekształconymi cytatami”². Rzeczywistość jest więc przestrzenią stekstualizowaną, w której każda nasza myśl, emocja czy idea jest zapośred-

¹ C. McCarthy, *Droga*, przeł. R. Sudół, Kraków 2008, s. 18, 19. Przekład zmodyfikowany – W.P.

² A. Sosnowski, *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, red. G. Jankowicz, Wrocław 2010.

niczona w możliwościach panującego języka. Toteż nasze życie w świecie, jak pisał Wallace Stevens, „To ciąg pomysłów na życie”³, które wyrażane są w najbliższym nam idiomie; lecz z tego wynika też, że każda idea jest odkształconym cytatem ze słowników już istniejących. Rzeczywistość to obszar przenikających się nawzajem dyskursów – zniekształconych cytatów pozbawionych źródła, istniejących tylko jako możliwości językowe. Nie sposób scalić tego labiryntu znaków w jedną spójną narrację. Na samym początku *REM* Sosnowski dokonuje namysłu właśnie nad kwestią możliwego holistycznego ujęcia świata. W drugim akapicie przewijają się obrazy przywodzące na myśl tradycję gnostycką, w ten sposób sprobematyzowane zostaje miejsce religii w świecie⁴. „Samogłoski, które porywa wiatr, litery rozsypane na wietrze, jak kolorowe klocki z litego drewna ciśnięte za okno w śnieg, zgłoski rzucone na wiatr, niepowrotne”⁵. Słowa bezładnie rozrzucone po świecie ewokują Luriańską ideę „rozbicia naczyń”⁶. O ile jednak, według Lurii, „tajemnym celem wszelkiego istnienia jest teraz restytucja idealnego, pierwotnego stanu, do którego zmierzało stworzenie”⁷, o tyle Sosnowski sprzeciwia się możliwości rekonstrukcji początkowej formy boskiej światłości, nawet jeśli miałyby ona realizować się w ciągłym odroczeniu. Zgłoski są niepowrotne, a początkowa pełnia boskiej obecności utracona. Toteż, „Siedemdziesiąt dwie litery imienia, któż je schwyta? Siedemdziesiąt pięknych twarzy, kto w tym życiu splugawi? Siedemdziesiąt wytraconych znaczeń, kto w swoim czasie zrozumie?”. Według pism mistycznych z siedemdziesięciu dwu liter zbudowane jest imię Boga, teraz bezpowrotnie utracone, któż bowiem je schwyta? Wraz z utratą imienia Boga język pozbawiony został światłości, a słowa znaczeń. Toteż, kwituje poeta, „Diabelskie skaranie, plaga z tym językiem. A tu trzeba nową erę pisać w biednym eremie poetów, ostatnią już, po wsze dni?”. Sosnowski dokonuje tu błyskawicznego przesunięcia, które przewijać się będzie przez kolejne wiersze; skoro język nie jest już nośnikiem świętego słowa Bożego, nie zawiera w sobie prawdy, to staje się narzędziem diabła. Nie sposób więc za jego pomocą pisać, czyli tworzyć, nową erę. Logika binarna wiedzie do prostej konstatacji: język jest tworem upadłym, a zatem podszytym złem. Jednak takie postawienie sprawy zostaje w *REM* natychmiast zachwiane. Sosnowski odkształca frazes „po wsze dni” w „dnie wszy” i ten akt „uprowadzenia

³ W. Stevens, *Ludzie zlepieni ze słów*, przeł. J. Gutorow [w:] *Żółte popołudnie*, Wrocław 2008, s. 63.

⁴ W rozmowie z Joanną Orską w trakcie IV edycji festiwalu Puls Literatury Sosnowski na marginesie wspominał, że tradycja gnostycka jest być może najbardziej zasadną formą uprawiania spekulacji religijnej. O ile wiem, nie istnieje zapis tej rozmowy.

⁵ A. Sosnowski, *Sylwetki i cienie*, Wrocław 2012.

⁶ Ideę „rozbicia naczyń” przejrzyście omawia G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 288–297.

⁷ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*, s. 297.

języka”, jak określa tego typu przerobienie zastanej formuły językowej sam poeta⁸, rozpoczyna całą serię nagłych wolt językowych.

Perspektywa gnostycka, od której *REM* wychodzi, jest o tyle ważna, że kładzie nacisk na rolę „transgresyjnej interpretacji” w tradycji egzegezy tekstów świętych⁹. Gnoza jest z gruntu tradycją heretycką, ponieważ to, czy dana wykładnia pism świętych jest akceptowana, zależy przede wszystkim od jej siły perswazyjnej. Nie chodzi tu o przemierzanie raz po raz utartych ścieżek, koniec końców są one błędne – Bóg wszak nie wrócił na ziemię – ale o wytaczanie ciągle nowych szlaków interpretacyjnych. Sosnowski odrzuca możliwość odzyskania pierwotnej doskonałości języka, przystając na gnostyckie rozpoznanie, że wszelkie istniejące koncepcje czy to epistemologiczne, czy ontologiczne są błędne.

Jednak poeta nie poprzestaje na zaakceptowaniu stanowiska gnostyckiego, nawet w formie zradykalizowanej. Język bowiem nabiera pędu:

Dnie wszy? Jak jakiś chiński rok? *Audition colorée* cieszy się pokątnym mi-
rem, ale co to ten mir, nie wiadomo. A tu wielkie oswobodzenie trzeba pisać, torsje
i wytchnienie po nich. *En avant! Rataplan!* Do demolorium. I do suspirorium,
lakrymatorium, tenebrarium, gdzie wzniesiemy buńczuczny toast. *To play hide
and seek – Higgledy-Piggledy!*

Fragment ten powstaje w wyniku autogeneratywnej gry języków. Nie idzie tu o znaczenie w żadnym konwencjonalnym sensie, bo słowa nie łączą się w większe całości. Nie znaczy to, że mamy tu do czynienia z przypadkowym zlepkiem słów. Wprost przeciwnie, asocjacjami rządzą reguły znane już z wcześniejszych tomów Sosnowskiego, zwłaszcza z „tęczowej trylogii”. Literalizacja frazy „po wsze dni” wiedzie ku „dniom wszy”; skojarzenie czasu ze zwierzęciem każe myśleć o chińskim kalendarzu; *En avant* i *Rataplan* oraz neologizmy wynikają jedne z drugich zgodnie z logiką skojarzeń dźwiękowych. Cały akapit jest więc aktem gry w *hide and seek* z językiem, w wyniku której znaczenia pojawiają się i znikają jak w widmowym korowodzie. Paul de Man, jeden z bohaterów *Sylwetek i cieni* (choć jednocześnie trzeba zauważyć, że w kończącym tom *Epilogu* nazwisko autora *Alegorii czytania* wchodzi w złożoną grę tropów i nie jest w żadnym wypadku po prostu nazwą własną), twierdził, że wszelką formą wypowiedzi rządzi „gramatyka retoryki”; pojęcie to doskonale opisuje mechanizm działania nie tylko *REM*, ale też całego to-

⁸ A. Sosnowski, *Trop w trop*, s. 29.

⁹ Cyril O’Regan, *Gnostic Return in Modernity*, New York 2001, s. 188. Przez ostatnie pięćdziesiąt lat gnoza zyskała sobie sporą popularność w amerykańskiej krytyce literackiej, głównie za sprawą Harolda Blooma, ale także np. Geoffreya Hartmana. Właśnie Bloom podkreśla rolę nonkonformistycznej egzegezy w tradycji gnostyckiej, która w dużym stopniu tkwi u podwalin jego własnej koncepcji historii poezji jako serii diachronicznych starć między silnymi poetami. *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford 1983, s. 78–79.

miku. Pisze de Man w odniesieniu do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu*:

Przechodząc od struktury paradygmatycznej opartej na zastąpieniu, takiej jak metafora, do struktury syntagmatycznej opartej na przypadkowym skojarzeniu, takiej jak metonimia, okazuje się, że mechaniczny, powtarzalny aspekt form gramatycznych funkcjonuje we fragmencie, który na pierwszy rzut oka zdawał się celebrować całkowitą i autonomiczną oryginalność jakiegoś podmiotu. Figury uznaje się za oryginalne wynalazki, wytwory konkretnego, indywidualnego talentu, podczas gdy zaprogramowany wzorzec gramatyki nie może być niczyją zasługą¹⁰.

Wszelka twórczość językowa jest według de Mana dziełem samej retoryki tropów. To nie autor pisze dzieło, ale sam język warunkuje swój własny rozwój. Tym samym, jak ujął to Witold Wirpsza – jeden z niewątpliwych prekursorów projektu Sosnowskiego – „próba aktora z aktorem / (W obrębie jakiegokolwiek tekstu) będzie / Jedynie próbą tekstu z tekstem i / Gestu z gestem; udawania z udawaniem”¹¹. Autor–aktor nie wypowiada własnej kwestii, która byłaby dziełem jakiegoś podmiotu, ale bierze udział w autonomicznej grze językowej; w wyniku takiego ujęcia, to język staje się figurą upodmiotowioną.

REM przedstawia właśnie taką Demanowsko–Wirpszową „grę znaków”, w której podmiot i świat materialny przestają być desygnatami języka. W końcowej części wiersza związek między rzeczywistością a jej językowym ujęciem zostaje jeszcze wyraźniej zanegowany. Po odrzuceniu optyki religijnej „Został nam palec boży, pozostały mapy”; lecz nawet one nie dają adekwatnego odzwierciedlenia rzeczywistości:

[...] pojedźmy kawałek dalej, niech one całkiem oślepną. Aż po eksterminację liter i terminów, zachód słońca nad marami głosek i miejsc. Aden, Harar (Gey, Hārar, Harer), Tağūrrah, Szoa (Shewa, Shoa) Herer, Berbera, Goro, Oborra, Obok, Danakil, Harar, Degadallah, Bellaoua, Arrouina, Doudouhassa, Dadap, Warambot, Zeila, Aden. Tekst raczej czytelny, a nikt chyba nie miał za tobą trafić.

Nazwy etiopskich i somalijskich miast, osad, portów dawnych i obecnych mieszają się z neologizmami – które być może znaczyłyby coś, gdyby nie jedna litera – oraz słowami (być może) obcojęzycznymi. W rezultacie seria nazw własnych przestaje desygnować konkretne miejsca lub znaczenia, następuje śmierć „liter i terminów” oraz „zachód słońca nad marami głosek i miejsc”, bo nie mamy już do czynienia z językiem jako narzędziem komunikacji, ale z niezapomościaną w żadnej rzeczywistości (zwraca uwagę sztandarowe „podwójne odsunięcie”: nazwy geograficzne bowiem odnoszą się w *REM* do map, a te są przecież „bardziej interesującym” symbolicznym odzwierciedleniem

¹⁰ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybylski, Kraków 2004, s. 27–28.

¹¹ W. Wirpsza, *Cząstkowa próba o człowieku* [w:] *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Mikołów 2005, s. 104.

terytorium¹²) „grą tekstu z tekstem”. Można by próbować poszukać sensu za każdą nazwą i terminem (czy np. ma jakieś znaczenie, że często wspominany przez Sosnowskiego Rimbaud podróżował po niektórych ze wspomnianych miejsc w Afryce Wschodniej? Albo że miejsca te są uznawane za kolebkę człowieka?), lecz przecież nie o to tu chodzi. Liczy się nieograniczona gra znaków i językowych gestów. Podobnie rzecz się ma w *Dominoes* (Domino), wierszu tworzącym się poprzez luźną grę obrazami i cytatami, z których nie sposób wywieść spójnego motywu. „I róż nic a / nic? Kamienie domina i ciepłe kamienie. / Widma jako sylwetki. Sylwetki i cienie”. Można dosłyszeć tu echo Derridiańskiej „różni”, w nieskończoność „odwlekającej” chwilę odkrycia znaczenia, którego źródłowość zaciera się w aktywnym „rozsunieciu” wewnątrz znaku językowego. Sosnowski doskonale ukazuje tu dynamikę *différance*, bo przecież w jego „róż nic a / nic?” słowo „różnica” wydaje się obecne – zapisane na końcu wersu – lecz równocześnie obecność ta jest odwleczona, bo w zapisie słowo to ulega rozwarstwieniu, zanikając w większej frazie; są też róże, ukochany całym stuleciom poetów symbol, ale czy są rzeczywiście? Przecież jest „nic a nic”, podwójne „nic”, które wbrew logice matematycznej nie daje „czegoś”. Do tego znak zapytania przerzucony w kolejny wers zdaje się podawać w wątpliwość samo pojęcie „nicości”; zatem być może nie ma nic – ale to jeszcze nie znaczy, że jest coś. Kusi więc pytanie Heideggera, dlaczego jest coś raczej niż nic? A dalej teologia negatywna. To mylnie tropy o tyle, że żaden z nich nie wiedzie do jakiegoś szerszego czy głębszego zrozumienia całości wiersza; lecz podążanie tropami, „wyodrębnianie różnych wątków i rozmaitych kierunków sensu – lub sił”¹³, jest konieczne, bo wszystkie współlistnieją w przestrzeni gry inter – oraz intratekstualnej.

Etiopia, Somalia i Zanzibar (przyjawszy, że chodzi o nieistniejący już Sułtanat) przemykające w *REM*, wprawdzie tylko jako ślady zapośredniczonych wyłącznie w języku obecności, wskazują na miejsce na Ziemi, z którego wywodzi się rodzaj ludzki. Natomiast Szoa (w zapisie „Shoa” mogące odnosić się zarówno do Zagłady, jak i do miasta w Etiopii) przywołuje kontekst Holocaustu, a więc tej chwili w dziejach cywilizacji zapoczątkowanej cztery i pół miliona lat temu w Afryce Wschodniej, kiedy człowiek zbliżył się najbardziej do kompletnej autodestrukcji. I chociaż *we thrive on disasters*, jak czytamy

¹² Michel Houellebecq doskonale sproblematyzył dialektykę mapy i terytorium w najnowszej powieści pod tym właśnie tytułem; „na ujęciu satelitarnym [szczytu Grand Ballon pod Guebwiller] – pisze Houellebecq – widać było tylko mniej lub bardziej jednolitą zieloną plamkę z rozsianymi gdzieniegdzie niewyraźnymi niebieskimi kropkami, natomiast na mapie pojawiała się fascynująca płatanina dróg lokalnych, szlaków krajobrazowych, punktów widokowych, lasów, jezior i przełęczy”. Sztuka jest tu więc „podwójnie odsunięta” od rzeczywistości: mapa ciekawsza jest od terenu, zdjęcie mapy widoczne w sztucznym środowisku wernisazu jest zaś o wiele bardziej frapujące niż sama mapa. *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, Warszawa 2011, s. 70.

¹³ J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański [w:] *Marginsy filozofii*, Warszawa 2002, s. 30.

w *Dominoes* (Domino), to perspektywa zagłady nie została zażegnana, w końcowej części wiersza nadchodzi bowiem obraz Armagedonu, „Będzie ładna pożoga mórz i oceanów. / Będzie też wielka ryba, która zjada noc”. Przypominający metaforykę biblijnej Apokalipsy obraz „wielkiej ryby” podkreśla motyw zbliżającej się katastrofy, po której nadchodzi *Seans po historiach*.

Najdłuższy wiersz w *Sylwetkach i cieniach* pojawia się dwukrotnie. Za pierwszym razem towarzyszą mu „fragmenty tak zwanego Kodeksu dreźnieńskiego”, z którego wyczytano datę „ostatniego” końca świata. Pierwsze zdanie poematu odnosić można właśnie do pomysłu „aktywności na słońcu”, która w filmie Emmericha jest bezpośrednią (jedyną i najprawdziwszą) przyczyną katastrof. Jednak Sosnowski natychmiast problematyzuje sytuację, mnożąc punkty odniesienia. Trudno orzec, czy jesteśmy w kinie i oglądamy epickiego *blockbustera*, czy może nigdzie nas nie ma, a słowa, niczym echa odległych narracji, wybrzmiewają już po apokalipsie. Tytuł poematu zresztą nawiązuje do słynnej książki *The End of History and the Last Man*, w której Francis Fukuyama z optymizmem spogląda w świetlaną przyszłość państw liberalno-demokratycznych „po końcu historii”. Dla Sosnowskiego, piszącego ponad dwadzieścia lat i dwa światowe kryzysy finansowe później, rozpoznanie amerykańskiego politologa nie jest tak oczywiste. Po historiach bowiem nadchodzi czas spojrzeć wstecz i zobaczyć, co się ostało. A odpowiedź nie wydaje się zbyt obiecująca, wszak *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* i „Behemot i Lewiatan też nie żyją”. Jeśli zatem *the show must go on*, to już bez nas, gdyż ludzie nie są aktorami, tworzącymi akcję poprzez swoje autonomiczne wybory, ale biernymi figurami w ostatecznym dramacie. Behemot wraz z Lewiatanem mają być złożeni w ofierze w trakcie uczty na końcu świata, a więc to, co oglądamy, te „furie planetoid, feerie meteorów”, to ostatnie chwile tej ziemi. Wiersz nie jest osadzony w jakimś mitycznym czasie, ale tu i teraz. Armagedon zwiastują w *Seansie po historiach*, między innymi, wybuchy wulkanów, których erupcje faktycznie nastąpiły: Eyjafjallajökull wybuchł w kwietniu 2010 roku, ponad pół roku później Merapi, a 21 maja 2011 roku dał o sobie znać Grimsvotn. Wiersz czerpie swą metaforykę z rzeczywistych wydarzeń, nie znaczy to jednak, że nagle mamy tu do czynienia z faktami obiektywnymi, przedjęzykowymi, bo wiersz anektuje erupcje wulkaniczne w swoją własną przestrzeń narracyjną. Są to zwiastuny nadciągającego końca wszechrzeczy, choć przecież, obiektywnie rzecz biorąc, koniec nadejdzie w najgorszym razie tylko dla jednej nic nieznaczącej planety.

Poemat stwarza kolejne warstwy odniesień w nieustępliwej grze pojęciem apokalipsy. Rzeczywistość przenika się z abstrakcyjnymi obrazami zakorzenionymi wyłącznie w tropach językowych, które stają się cytatami z cytatów – wiodącymi na manowce „zwielokrotnionymi odsunięciami”. Aż wreszcie stajemy przed jednym z kluczowych punktów poematu, w którym *Seans po historiach* łączy się z *dr caligari resetuje świat. Happy those for whom the fold of*. Zdanie to pochodzi właśnie z najdłuższego wiersza *poems*, ale jest też ostatnim wersem *Triumfu życia*, niedokończonego poematu P.B. Shelleya.

Ponadto stanowi ono przedmiot namysłu Derridy w eseju *Living On: Border Lines* oraz jeden z kluczowych punktów analizy *poems* autorstwa Agaty Bielik-Robson. Sieć intertekstualna oczywiście rozciąga się w nieskończoność, ale te odniesienia stanowią, jak sądzę, jeden z kluczowych motywów *Seansu po historiach*.

ano właśnie. Zagadka, którą badałem,
zaczynając od głosu, zadając pytania
uczonym w mowie specjalistom – ten
głos... jaki tembr, co za ton, jaka była
ta dawna emisja, Agato? Oschły, krwawy
szepet? Pustynnie suchy, rdzawy szepet,
tak cichy i wolny w tych... cieśninach?
Poza niebem, które można pokazywać.
Poza niebem, które można ponazywać.
Zza ognia, wiatru, drzenia miłej ziemi
Szepet musnął ten świat, potem ucichł.
I naraz znowu go słyszę... Niepojęte
ktoś znowu woła mnie poprzez wiatr

Oczywiście, błędem byłoby identyfikowanie Agaty z wiersza z Bielik-Robson¹⁴. Niemniej wydaje się, że na pewnym poziomie *Seans po historiach* wchodzi w dysputę z niektórymi postulatami autorki *Ducha powierzchni* (która w taki czy inny sposób ewokowana jest w *Sylwetkach i cieniach* dwukrotnie, do czego jeszcze wrócimy).

W eseju poświęconym przede wszystkim *dr caligari resetuje świat*, Bielik-Robson argumentuje, że wiersz ten czyni swoim tematem „demiurgiczną aktywność”, gdzie „wątki kreacji i destrukcji, stwarzającego recytowania i odwołującego byt resetowania, splatają się w jeden niewyróżnicowany, absolutnie fundamentalny akt”¹⁵. Z jednej strony mamy więc zwątpienie Sosnowskiego w moc słów, w wyniku którego w *dr caligari resetuje świat* poeta akceptuje „literalny świat cyfry i śmierci”, a więc ostatecznego i nieredukowalnego faktu życia. Z drugiej zaś wiersz ten „nie tylko znaczy – lecz także, wbrew temu, co znaczy, czyli wielką apokalipsę, przeżywa: żyje dalej, *lives on*. Znaczy śmierć

¹⁴ Co ciekawe, Sosnowski sam niejako wywołał Bielik-Robson do tablicy, gdy w jednym z wywiadów zasugerował, że „ten płaski i jednostajnie destrukcyjny utwór ‘dr caligari resetuje świat’ (może jednak ‘recytuje świat’?) mogłaby wziąć na swój niezawodny i miłosierny warsztat właśnie Agata, bo zdaje się, że mam też kilka pogłosów *Triumfu życia* Shelleya [...]”. *Coś innego niż tak zwana śmierć*. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Grzegorz Jankowicz, „Twórczość” 2009 nr 9, s. 43. Nietrudno więc wyobrazić sobie, że „Agata” z *Seansu po historiach* może w pewnym stopniu wskazywać na tę samą Agatę, która miała wziąć (i wzięła) „na warsztat” „dr. caligarię”.

¹⁵ A. Bielik-Robson, *A poem should not mean but live. Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego* [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 97.

– sam jednak, jako taki, staje się oznaką życia¹⁶. Iskra witalności, resztką woli „żyje dalej” tylko w ciągłym agonii ze śmiercią, „język udziela więc schronienia tej resztki, temu śladowi, w którym «Ja» wypowiada samo siebie na swej «ostatnie granicy». Sam staje się oznaką życia i «żyje dalej» – nawet jeśli znaczy tylko klęskę, masakrę, apokalipsę i śmierć¹⁷. Pomimo że wiersz jest hymnem do śmierci, to jednak przemawia przez niego głos życia, ów głos, który – jak pisze w tytułowych *poems* Sosnowski – „ma tyle warstw / sto warstw scenicznych szeptów i uskoków / zakamarków schodów wind [...]”¹⁸.

Zdawałoby się, że w *Seansie po historiach* działa podobna logika. Tym bardziej że więcej tu można odnaleźć fragmentów bezpośrednio odnoszących się do prób przetrwania niż w *dr. caligarim*. Niemniej, wydaje się, że ten głos – „resztką po języku, pozostałość znaczenia, ślad mowy”, jak pisze Jacek Gutorow¹⁹ – wiezie tylko w stronę ostatecznej ciszy, wszak „jutrzejszy refren” to „*Eyjafjallajoekull*”. Tyle że ciszy tej nigdy nie osiąga. Zagadka głosu prowadzi do „zagadki fałdki”:

A druga zagadka, *fold of*? Fałdka źródła, zakładka, zmarszczka i załamek? Wąska „szczelinka z zaokrąglonymi brzegami w odlewie”? Zagięcie? Pęknięcie? Czy zew czasu, spazm i śmiech – wzdłuż początku?

W *dr. caligarim* Sosnowski wyciąga z angielskiego *fold of* frazę „fałd ów” i w *Seansie po historiach* gest ten zostaje ponowiony. Znow więc mamy do czynienia z cytatem cytatu, „wielokrotnie odsuwającym” źródłosłów. Dodatkowo „fałdka” odsyła też do Deridiańskiej koncepcji „rozsunięcia”. Markowski opisuje trzy przestrzenie rozsunięcia wewnątrz tekstu literackiego, które wywodzi z pism autora *Gramatologii*:

[...] między samym [tekstem] i przedmiotem odniesienia (co tworzy fikcję), między poszczególnymi jednostkami semantycznymi czy „tematami” (co nie tylko odsuwa ostateczną paruzję sensu, ale też uniemożliwia przypisanie określonego sensu poszczególnym słowom) oraz między językowymi *signifiants* (co znosi bariery między językowymi sektorami).

Takie rozsunięcie powoduje, że tekst literacki

[...] nie jest strukturą statyczną, nieruchomą, zsubstancjalizowaną. Wręcz przeciwnie: tylko w „odchyleniu, oddzielającym tekst od samego siebie”, tylko w rozsunięciu tworzącym jego przejście, tylko w ciągłym różnicowaniu można odczytać jego pismo.

¹⁶ *Ibidem*, s. 98.

¹⁷ *Ibidem*, s. 102.

¹⁸ A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010, s. 26.

¹⁹ J. Gutorow, *Mutacja* [w:] *Wiersze na głos. Szkice...*, s. 236.

Modus operandi tekstu literackiego jest więc ciągle rozwarstwianie sensów, które mnożą się w niekończącej się grze między słowami, „wszystko zaczyna się od fałdki cytatu”²⁰. Źródło cytatu jest fikcją, która ginie wewnątrz przestrzeni tekstu literackiego, a razem z nim zerwana zostaje relacja mimetyczna między językiem a rzeczywistością. Jednak w wyniku takiego zerwania tekst nie staje się zupełnie autonomiczny, istnieje raczej, jak pisze Markowski, „między czystą referencjalnością i jej zanegowaniem: w trudnej do obrysowania przestrzeni referencjalnego złudzenia”²¹. Otóż więc zagadka Sosnowskiego, „fałdka źródła”, staje się zagadką „czasu, spazmu i śmiechu”, które tkwią u podstaw jego projektu poetyckiego. Czas wydaje się tu użyty w znaczeniu Derridańskiego „odwlekania”; spazm tyczy się owych „zagięć” i „pęknięć”, na których opiera się praktyka pisarska autora *Sezonu na Helu*. Śmiech natomiast wskazuje na dogłębną ironię, którą *Seans po historiach*, podobnie jak wcześniejsze dzieła Sosnowskiego, jest podszyty.

Znów jednak *Seans* wymyka się (zbyt) łatwemu zaszeregowaniu w kontekst dekonstrukcji, bo „Jest moc / odległego życia w tej elegii [...]”. Wracamy do zewu życia w obliczu śmierci, o którym pisała Bielik-Robson? Niekoniecznie, choć z pewnością kontekst ten jest owocnie obecny. Fragment poematu, który następuje po zacytowanym zdaniu, tworzy obraz zupełnie wymykający się eksplikacji. Krajobraz zerwanych mostów, skruszonych schronów i metra „jak wioska napowietrzna” podkreśla przewijające się przez cały tomik rozczłonkowanie i rozpad, które uniemożliwiają dokładny opis pejzażu. W następującym fragmencie próbuje przemówić jakiś pojedynczy głos, „tutaj niemal się budzę, prawie krzyczę «ja»”; lecz faktyczne słowa brzmią zgoła inaczej: „w słupie rudej mgły mówię: Dziewczyny, / to brunatny karzeł, przechodzi przez niebo / w galaktycznym kapturze i z serpentynami / komet w zanadru [...]”. Nic tu nie jest pewne: gdzie jesteśmy, czy poeta wypowiada swą kwestię na jawie, czy „brunatny karzeł” jest jakąś formą czerwonego karła, lub może tylko onirycznym majakiem. Dziewczyny koniec końców „syknęły tylko: Ty... obrazkotwórco”. I właśnie z tym mamy do czynienia, z obrazkotwórcą; nie istnieje żadne „ja”, które przeżywa mimo perspektywy końca świata, ostatecznej śmierci wszystkiego, jest tylko fikcja, językowa przestrzeń rozsunięcia i rozwarstwienia, fałdka.

Pod koniec poematu, gdy wydaje się, że nadchodzi apokaliptyczne *cre-scendo* i wreszcie wszystko ulegnie zniszczeniu, zbliża się „ten dzień, surowszy niż polarna noc, / czarniejszy niż międzygwiazdna noc”. Jednak bestia ostateczna, „mistrz strat i pan pomst, Disaster” nie może się w pełni uobecnąć. „Choć nie widać oblicza, serdecznie witamy. / Bez cienia, bez sylwetki nadal zapraszamy”. Zamiast straszliwego monstrum, Disastera (pobrzmiwa w tej nazwie coś z groteski nieprzystającej do domniemanej powagi sytuacji), niesie się tylko „jutrzejszy głos”, który „wraca w ostatki stworzenia”: „ten głos,

²⁰ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 263, 264.

²¹ *Ibidem*, s. 265.

który przez eter zsyła pocieszenia, / szepce, żeś Ty nie końcem świata, ale...” – no właśnie, ale czym? Rozłożony na dwóch stronach (w pierwszej odsłonie poematu, w drugiej zajmuje dwa wersy) i poprzątkowany zdjęciami Kodeksu drezdeńskiego pojawia się tytuł jednej z najsłynniejszych arii z *Don Giovanniego*, *Lá ci darem la mano*. Kolejny cytat, tym razem łączący tekst z muzyką. Co więc następuje zamiast końca świata? Wydaje się, że najlepiej pasującym opisem byłaby właśnie opera buffa, jak określił *Don Giovanniego* sam autor. Nie będzie apokalipsy, epickiej jak u Williama Blake’a i jednoznacznie kładącej kres życiu, a jedynie prywatne buffo, tragicomiczna mieszanka stylów i zapożyczeń, które wiodą poza *Seansy po historiach* przez kolejne utwory w *Sylwetkach i cieniach*. Ciągłe „zawijające” się nowe możliwości interpretacyjne – z których każda trwa tylko przez chwilę, wystarczająco długą, aby myśli zdążyły nabrać prędkości i wypalić się we własnym pędzie – rozwarstwiają książkę Sosnowskiego, tekst fałduje się, a w zakamarkach czają się niespodzianki: „Sylwetki i widma, ginące poświaty, / nikłe pogłoski niemych znikliwości”, jak pisze poeta w *Sumie po seansach*. A wszystko to, „To nie jest kokaina, to efekt taxi”. Znow cytat, znow rozwarstwienie i pytanie o status języka literackiego i jego niereferencjalną intertekstualność.

W tomiku *Taxi* (2003), jednym z najbardziej wywrotowych twórców poetyckich Sosnowskiego, jest dłuższy wiersz pt. *Hilda Möbius*, który kończy się tak oto: „Nie lękajcie się, siostry moje, gdy na was przyjdzie kolej podróżować. Gdybyście zawsze spoczywały w jednym miejscu, nie wiedziałybyście, że nie rozchodzi się o Hildę Möbius”²². Słowa te pochodzą od kropelki wody, która opowiada, gdzie była, co widziała na świecie, co poznała i czego doświadczyła w swej nieustannej podróży. Podobnie do jej niekończącego się obiegu w naturze, wiersz Sosnowskiego ani na chwilę nie zatrzymuje maszyny językowej, która pędzi poprzez aktualne słowniki i te dopiero mogące kiedyś powstać. Jednocześnie wiersz podważa swoją rację bytu, bo nie chodzi wcale o Hildę Möbius, tylko o tropienie śladów jej (domniemanej) obecności. Sosnowski stwierdzał w jednym z wywiadów, że Hilda Möbius „niezmiennie w tej historii kojarzy mi się z ironią (i jako ironia właśnie, w pewnej chwili pojawia się w tekście) rozbijającą, a właściwie udaremniającą całą moją powieść, opowieść, historię i zrozumienie”²³. Sosnowski ironizuje tu na temat ironicznej natury Hildy Möbius, bo jak coś, co ma się „pojawić” w tekście, może być utożsamiane z niestałością i zerwaniem cechującymi ironię? Jednocześnie fragment, o którym mówi Sosnowski, to być może właśnie cytowane zakończenie wiersza, gdzie Hilda Möbius jest obecnością, „pojawia się” jako podważenie narracji, a więc tylko pozornie, bo ani o nią nie chodzi, ani nie jej szukamy – aczkolwiek, jak sam poeta zauważa w wywiadzie, „Hilda Möbius pokryła koszty smokingu”. Jeśli więc jest ona figurą zerwania, udaremnienia opowieści, to wraca kontekst Demanowski, bo Hilda Möbius to figura reprezentująca to, co za Schleglem de Man nazywa permanentną parabazą:

²² A. Sosnowski, *Hilda Möbius* [w:] *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2009, s. 383.

²³ A. Sosnowski, *Trop w trop*, s. 107.

„parabazą nie w jednym punkcie, lecz we wszystkich punktach [...] Trzeba sobie wyobrazić, że parabaza może występować w każdej chwili. W każdym momencie może dojść do przerwania”²⁴. *Hilda Möbius* to zatem tekst po części ironiczny, usuwający wszelkie możliwości stworzenia spójnej narracji, ale wiersz ten jest także marzeniem. Snem o możliwości nowego języka, pojemniejszego i nieograniczonego np. brzemieniem referencjalności.

Efekt taxi, do którego odwołuje się *Suma po historiach*, to właśnie permanentna parabaza, której celem byłoby przejście w nową formę znaczenia, szerszego i pojemniejszego niż wszelkie znane nam słowniki, te „Maligny dnia – jak pisze Sosnowski w tytułowych *Sylwetkach i cieniach* – malignomy, złe gnomy, małe i złe. Dzień to w najlepszym razie jakiś grill; grillowanie i paintball korporacji w durnej siłowni dnia”. Błędem byłoby jednak konkludować, że w *Sylwetkach i cieniach* chodzi o dialektyczne przewyciężenie jałowego dyskursu codzienności przez wyobraźnię, nocną marzycielkę, gdyż „wszędzie plazmowa breja, cyfry, nieustająca plazmodia”. Prosty układ dialektyczny: dzień – noc lub Heideggerowska para „gadanina” – poetyckie powiadanie jest nie do utrzymania, ponieważ język w ujęciu autora *Życia na Korei* jest wszechogarniający i nie sposób podzielić go na upadłą formę idiomu mass mediów oraz wzniosłą mowę poetycką.

W epilogu do *Sylwetek i cieni*, podobnie do wiersza tytułowego, Sosnowski wprowadza parę binarną: „Kiedy w niebie mówi się o literaturze, de Man rozmawia z Panem”. Jesteśmy więc wreszcie „po wszystkim”, po tęczach i wierszach (*poems*) nadszedł czas rozliczeń. De Man Sosnowskiego to figura ze wszech miar eklektyczna, bo odnosząca się po części do samego autora *Allegorii czytania*, ale też do odkształconego słowa „demon”, czyli antyteza Pana (ale raczej już nie „Pana Jam”), oraz do spolszczonej fonetycznie (/ð/ często błędnie wymawiane jako /d/) formy *the man* – człowiek. De Man zatem nie tylko jest propagatorem wszechobecnej ironii, ale też jej uosobieniem, równocześnie będąc istotą nadprzyrodzoną i (konkretnym) człowiekiem. Z jednej więc strony figura ironii, z drugiej zaś pozornej Prawdy: pozornej, bo przecież „Słowo Panu zawirowało – pisze Sosnowski – zatańczyło, zaczęło furkotać i majaczyć nad wodami”. Nagle więc prosta dychotomia zostaje zachwiana, ani bowiem „permanentna parabaza”, a „Z miejsca jest błąd, gdy od razu musi być ironia”, ani (wcale nie takie święte) słowo Pana nie mogą wytrwać przy swoich stanowiskach. Słusznie podsumowuje tę rozchwianą konstrukcję *Sylwetek i cieni* Grzegorz Jankowicz: „ironia Sosnowskiego [...] idzie na przekór zarówno gestom uśmiercającym, ostatecznie niszczącym świat i życie, jak i działaniom, których efektem miałyby być ożywienie słowa i ciała”²⁵. Ani zatem de Man, ani Pan nie mogą zwyciężyć w tym starciu, jeśli w ogóle są binarnie opozycyjnymi adwersarzami, gdyż ich starcie samo w sobie podszyte jest ironią. Tak jak cytaty w *Sylwetkach i cieniach*, tak też i poziomy gry ironicznej mnożą się bez końca, aż stajemy naprzeciw *Aberracji*:

²⁴ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000, s. 273.

²⁵ G. Jankowicz, *Złudne tony*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 3, s. 41.

Lubimy podwójny „r”. Cóż powiemy o Errosie?

Błąd do drugiej potęgi. Lubimy każdą potęgę, *c'est la visiojn des nombres*. To jest widzenie liczb. *Nous allons à l'Esprit*. Zdążamy do Ducha.

Skoro wywołany został de Man, piewca liczby i literalnej śmierci, musi też wrócić Bielik-Robson. Za pomocą figury Errosa, czyli „błądzącej witalności”, autorka *Ducha powierzchni* opisuje koncepcję człowieka jako woli życia (dalej), którego nie da się sprowadzić do prostej konstatacji opisowej²⁶. Zatem, z jednej strony, Erros Sosnowskiego to podmiot niepoddający się zewowi śmierci, jedynej prawdy bycia, który pragnie zawierzyć fikcji autokreacyjnej własnej wyobraźni. Z drugiej strony jednak, Erros to także błąd krytyczny, w którym człowiek nie może przeżyć, bo oddala się on od faktów i liczb, oszukując się co do możliwości przewyciężenia bądź zanegowania ostatecznego horyzontu bycia. Końcówka *Sylwetek i cieni* zestawia Ducha i liczbę, Pana i de Mana – życie mimo wszystko i zimną śmierć.

Książka Sosnowskiego problematyzuje jednak coś więcej niż starcie dwóch w gruncie rzeczy antytetycznych dyskursów teoretycznych. Koniec świata nie nadszedł – ale nadchodzi, a dla nas, żyjących „po historiach”, oznacza to, że przyszłość już zawsze naznaczona jest możliwością apokalipsy, poważną i przerażającą; lecz koniec ten jest wyobrażalny tylko jako „sen słów”, nie sposób więc nie mówić o Armagedonie, gdyż mieszka on tylko w słowach. Jego (ciągle odraczana i niepełna) obecność z kolei radykalizuje funkcję poezji. Jeśli antycypacja katastrofy jest możliwa tylko w języku, to „widmem i cieniem”, w którym stoimy, jest właśnie dusząca perspektywa otwierająca się w upadłym idiomie: upadłym, czyli zreifikowanym i autorytarnym. „Trop ścieżek ucieczki” zarysowuje się więc w poezji nagłego zerwania i, jak pisał Gutorow w recenzji *Po tęczy*, „obsesyjnego powtórzenia”; zatem drugą część „tęczowej trylogii” „można czytać [...] jako zapis szalonej ekspozycji i nieustannie ponawian[ej] prób[y] dotrzymania kroku własnym kreacjom. Powtarzając gest aktora, poeta raz po raz usiłuje odsłonić własną twarz. Ale właśnie poprzez ten świadomie dramatyczny gest – zasłania ją”²⁷. Wracamy więc do Wirpszowej gry aktora z aktorem, czyli tekstu z tekstem; u Sosnowskiego bowiem też idzie o możliwość stworzenia wizji egzystencji ludzkiej. W *Sylwetkach i cieniach* wizja ta ulega ciąglemu rozproszeniu i zerwaniu, ale też wciąż na nowo owe strzępy motywów są podejmowane – gdzie indziej, w okolicznościach mniej przewidywalnych, mniej oczywistych. Skoro w języku czai się całe to „monstrarium”, które przewija się przez najnowszą książkę Sosnowskiego, to poezja może zaoferować ratunek tylko na drodze przygodnie ludycznej Huizingowskiej zabawy, podszytej ironią do potęgi, lecz niezapominającą, że stawką jest pojedynczy głos, który – choć słaby i nieco już zachrypły – nigdy nie może zamilknąć.

²⁶ A. Bielik-Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, Evanston 2011, s. 145.

²⁷ J. Gutorow, *Księga zakladek*, Wrocław 2011, s. 174, 176.

Stanley Bill

Northwestern University

Translation as Talking to Oneself: Miłosz Makes Whitman Speak

Abstract

In this paper, the author examines Czesław Miłosz's poetic dialogue with Walt Whitman on the ambivalent status of the natural world and material existence. By translating Whitman's poems and interspersing them among his own verses in the collection *Unattainable Earth* (*Nieobjęta ziemia*, 1984), Miłosz practices a peculiar form of poetic commentary or criticism, drawing attention to certain tensions within the work of his American predecessor. This tendentious form of dialogue between poets simultaneously intertwines with a conflict within Miłosz's own poetics – as the Polish poet effectively argues with himself by proxy. The author plays close attention to Miłosz's translation of Whitman's "As I Ebb'd With the Ocean of Life," pointing to several crucial distortions of its original meaning and context. This analysis opens the broader question of whether Miłosz's poetry is truly hospitable to other voices or whether the dominant voice of the Miłoszean poetic subject inevitably subjugates or perverts them.

Keywords: Miłosz Czesław, Whitman Walt, translation, poetry, multi-voicedness, Nature

Czesław Miłosz writes in his book of *ABCs* that 'of all American poets, I will always have the greatest affinity with Walt Whitman'¹. One might argue that T.S. Eliot – insofar as he was an American poet – ultimately had a more powerful influence on Miłosz's work, particularly in the crucial early stages of his poetic career. Nevertheless, the affinity with Whitman is plain to see. And indeed 'affinity' is just the right word in this context, since Miłosz largely

¹ Cz. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 1997, p. 30. Wherever I have cited Polish editions, the translation is my own.

found, in Whitman, a fellow traveller confirming his own pre-existing intuitions about poetry, rather than a direct influence or poetic mentor to be imitated or adapted. Miłosz wrote about Whitman in various essayistic reflections and translated a good number of his poems. He integrated most of these translations into his own poetry collections, thus introducing Whitman's words into the multi-voiced verbal texture of his own artistic productions. Indeed, these words become Miłosz's own in a certain sense, since they only appear in his Polish-language renditions of them. The Polish poet appropriates Whitman's words by translating them into his own language and including them in his own verse collections. In this paper, I shall suggest that when Miłosz enters into poetic dialogue with Whitman, he is largely talking to himself.

The Polish scholar Marta Skwara has enumerated some primary points of contact between the two poets in an essay entitled *The Poet of the Great Reality: Czesław Miłosz's Readings of Walt Whitman*². According to Skwara, the two poets, above all, share a vast ambition to capture as much of reality in words as possible. Of course, this project demands a faith that something called 'reality' objectively exists – a far less certain philosophical proposition in Miłosz's time than in Whitman's. Secondly, they share a sense that poetic form must be expanded in the pursuit of this ambition. In both cases, this expansion of poetic form is somehow connected – albeit in quite different ways – with processes of social and artistic democratization. Thirdly, the two poets share a guiding anthropocentrism, placing human beings – along with human art and industry – firmly at the centre of their poetic visions. Finally, Skwara touches briefly on the importance of the body in the work of both poets. In fact, I would find in this aspect the most striking commonality between them, since both poets frequently appear as poets of the body and blood. When Miłosz describes the first stirrings under his own pen of a 'poetry of the future', which will express above all 'the rhythms of the body – the beating of the heart, the pulse, sweating, the bleeding of the period, the guinness of sperm, the position for passing urine, the movement of the intestines'³, it is difficult not to hear the lines of Whitman's 'I Sing the Body Electric' – a section of which Miłosz even included in his *Book of Luminous Things* (1996)⁴.

Miłosz's speculative musings on the future poetry of the body appear in his 1984 verse collection, *Unattainable Earth (Nieobjęta ziemia)*. In this paper, I would like to concentrate on Miłosz's poetic dialogue with Whitman in the same verse collection on another subject – namely, on the ambivalent status of the 'earth'. By translating Whitman's poems and interspersing them among his own verses, Miłosz practices a peculiar form of poetic commentary or criticism, drawing attention to certain tensions within the work of his American predecessor. This tendentious form of dialogue between poets simultaneously

² See: M. Skwara, *The Poet of the Great Reality: Czesław Miłosz's Readings of Walt Whitman*, "Walt Whitman Quarterly Review" 26, Summer 2008, p. 1–22.

³ Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, Kraków 2009, p. 32.

⁴ Cz. Miłosz, ed., *A Book of Luminous Things*, New York 1996, p. 185.

intertwines with a conflict within Miłosz's own poetics – as the Polish poet effectively argues with himself by proxy.

Whitman's dominant attitude to the earth and the natural world is one of joyful praise. This approach manifests itself with particular clarity in a striking and characteristic passage from *Song of Myself*:

Smile O voluptuous cool-breath'd earth!
 Earth of the slumbering and liquid trees!
 Earth of departed sunset – earth of the mountains misty-topt!
 Earth of the vitreous pour of the full moon just tinged with blue!
 Earth of shine and dark mottling the tide of the river!
 Earth of the limp gray of clouds brighter and clearer for my sake!
 Far-swooping elbow'd earth – rich apple-blossom'd earth!
 Smile, for your lover comes⁵.

Here Whitman draws on one of the oldest metaphors in poetry, identifying the earth and the natural world with a lover. Of course, in this passage – and in several others – the biblical *Song of Songs* sounds out loud and clear in Whitman's *Song of Myself*. Elsewhere, he writes: 'The press of my foot to the earth springs a hundred affections'. Whitman's poetry sweeps the reader along on a tide of love for the earth and all the living beings which inhabit it, from the 'liquid trees' to the 'wild gander' to the 'litter of the grunting sow as they tug at her teats.' Whitman claims a basic affinity or even identity with everything that lives: 'I see in them and myself the same old law'⁶. In this way, Whitman's poetry is frequently characterised by what I would describe as an ecstatic biophilia – a sense of profound identification and interconnection with all living things, as well as with the mother or lover earth who sustains them all. Whitman's vision of the earth is overwhelmingly sanguine. As he writes in another poem, entitled *Excelsior*: 'I am mad with devouring ecstasy to make joyous hymns for the whole earth'⁷.

Czesław Miłosz's poetry contains strong currents of a similar sentiment. Indeed, we might even say that it forms the guiding aspiration of his poetry: to produce songs in praise of the earth and its endless gifts. Like Whitman, Miłosz eroticises landscape – especially the landscapes of his native Lithuania – and casts his 'true vocation' as that of a poet-lover⁸. Miłosz's poetic speakers are constantly fascinated by the endless beauty and variety of the natural world, permeated with what he simply calls, in a very late poem, 'the Presence'⁹. Yet in Miłosz's case, this fascination is shaded by a powerful counter-current of world negation, a despairing condemnation of the natural world for its cruelty, meaninglessness and indifference to human concerns.

⁵ W. Whitman, *Song of Myself, Leaves of Grass*, Boston 1881–1882, p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁷ *Ibidem*, p. 363.

⁸ Cz. Miłosz, *The Land of Ulro*, transl. L. Iribarne, New York 1985, p. 31.

⁹ Cz. Miłosz, *Wiersze V*, Kraków 2009, p. 278.

In Miłosz's work – that of a doubting and heretically-inclined Catholic – this question is thoroughly entangled with theological problems of theodicy and an abiding interest in Gnosticism and Manichaeism¹⁰. To illustrate, I quote from a well-known poem, entitled 'To Mrs. Professor in Defense of My Cat's Honor and Not Only':

And such as cats are, all of Nature is.
 Indifferent, alas, to the good and the evil.
 Quite a problem for us, I am afraid.
 Natural history has its museums,
 But why should our children learn about monsters,
 An earth of snakes and reptiles for millions of years?
 Nature devouring, nature devoured,
 Butchery day and night smoking with blood.
 And who created it? Was it the good Lord?¹¹

Above all, in this passage, we find clear signs of Miłosz's discomfort with the legacy of Charles Darwin and evolutionary theory. For Miłosz, the vision of life as a never-ending struggle for survival, whereby the strong subordinate or butcher the weak, is completely unacceptable to human morality. Human art ought not to praise or affirm such an earth, but instead it must remain resolutely anti-nature. Miłosz frequently describes the Darwinian vision as 'diabolical', suggesting a world either created or under the control of an evil god, or of Satan, 'the Prince of this World'¹². Here he partly echoes the somewhat less seriously intentioned sentiments of Darwin himself, who famously wrote in a letter about the natural world unveiled by his work: 'What a book a Devil's chaplain might write on the clumsy, wasteful, blundering low & horridly cruel works of nature!'¹³

Miłosz did not question the scientific truth of evolutionary biology, but wished to point to the potentially dangerous moral and aesthetic consequences of accepting Darwin's explanation of how human beings – for all their art, culture, science, philosophy, religion, and morality – had come into existence. In the notes to his *Treatise on Poetry (Traktat poetycki, 1957)*, he explicitly suggests that 'Darwinism influenced both Nazism and Marxism. The former gave a racial interpretation to the theory of survival of the fittest; the latter applied

¹⁰ Numerous critics have commented on these questions. For instance, see: Z. Kaźmierczyk, *Dzielo demiurga: Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011; Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn: Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.

¹¹ Cz. Miłosz, *New and Collected Poems: 1931–2001*, New York 2003, p. 631. For the original Polish version, see: Cz. Miłosz, *Wiersze V*, p. 60.

¹² For instance, in a late poem from *Second Space (Druga przestrzeń, 2002)*, entitled *In Vain (Na próżno)*. See: Miłosz, *Wiersze V*, p. 224.

¹³ Ch. Darwin, *Letter 1924 – Darwin, C.R. to Hooker, J.D., 13 July [1856]*. *Darwin Correspondence Project Database*, www.darwinproject.ac.uk [accessed: 21.07.2012].

the theory to the dying out of the less adapted social classes'¹⁴. According to Miłosz, Darwin's theory turns human beings into mere biological material ripe for extermination, while the entire natural world appears as a slaughterhouse. Therefore, in Miłosz's mind, modern evolutionary biology effectively exacerbates or reinvigorates the ancient theological problem of evil in the world that so troubled the dualist Christian heretics, thus giving rise to a new philosophical variation on the old 'hatred of evil matter' – a generalised world view he describes as 'Neo-Manichaeism'¹⁵. Miłosz himself at least partly subscribes to this pessimistic perspective.

Whitman's view of Darwin's theory was strikingly different. In one of his conversations with Horace Traubel, Whitman effused: 'It is beautiful – beautiful – such a confession as that: the most glorious and satisfying spiritual statement of the nineteenth century. Can the churches, the priests, the dogmatists, produce anything to match it? How can we ever forget Darwin?'¹⁶. In short, Darwin's scientific discoveries confirmed Whitman's own inclination to view the natural world as a vast tissue of interconnections, and thus to interpret his own existence as a happy link in an endless chain of life. In this light, evolution had culminated in Whitman's multitudinous 'self', as William Heyen suggests¹⁷. While Miłosz expresses horror at 'an earth of snakes and reptiles for millions of years', Whitman says gladly of the embryo of his own existence that 'monstrous sauroids transported it in their mouths and deposited it with care'¹⁸.

The question of precisely why this critical difference between the two poets exists is difficult to answer without entering into murky waters of biography. The central trauma of Miłosz's life was the period of the Second World War and the industrial exterminations of human beings that took place in the 'bloodlands' between Hitler and Stalin¹⁹. In later writings, he repeatedly speculates that 'the crime of genocide characteristic of our century has been a side effect of viewing man as a biological entity no less expendable than are the myriads of live entities squandered every second by Nature'²⁰. Without the be-

¹⁴ Cz. Miłosz, *Wiersze II*, Kraków 2002, p. 213.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Visions From San Francisco Bay*, transl. R. Lourie, New York 1975, p. 23.

¹⁶ H.D. Wong, *This Old Theory Broach'd Anew: Darwinism and Whitman's Poetic Program*, "Walt Whitman Quarterly Review", Vol. 5, No. 4, Spring 1988, p. 29.

¹⁷ W. Heyen, *Piety and Home in Whitman and Miłosz* [in:] *Walt Whitman of Mickle Street*, ed. G.M. Sill 1994, p. 63.

¹⁸ W. Whitman, *Song of Myself*, p. 72.

¹⁹ The term 'bloodlands' here comes from Timothy Snyder's influential study of the historical region – consisting of parts of present-day Poland, Ukraine, Belarus, Russia, Latvia, Estonia and Lithuania – most cruelly effected by the murderous policies of Nazi Germany and the Soviet Union in the 1930s and 1940s. See: T. Snyder, *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*, New York 2010.

²⁰ Cz. Miłosz, *The Fate of the Religious Imagination*, "New Perspectives Quarterly" 21.4 (Fall 2004), http://www.digitalnpq.org/archive/2004_fall/28_milosz.html [accessed: 21.03.2012].

lief in each human being's metaphysical significance as a unique child of God, 'all had been permitted' in the name of immanent political and ideological goals. For Miłosz, the animalization or biologisation of human beings wrought by Darwinian theory was partly responsible for this shift. Henceforth, any poetic worship of natural processes – or of nature as an abstract life-giving entity – would be highly suspicious. The terrible burden of twentieth-century history made poems in praise of nature possible only in an ironic mode that came to characterise Miłosz's poetic output. As in the wartime partner volumes *The World* (*Świat*) and *The Voices of Poor People* (*Głosy biednych ludzi*), any serene contemplation of being could only exist in dialogue with other words capturing the terrible suffering of human history and the natural world – both ruled by the same 'diabolical' Darwinian laws.

Of course, Whitman was quite familiar with the horrors of war, having witnessed first hand the shocking results of modern mechanised killing methods on American soldiers during the Civil War. Yet no nineteenth-century poet – however pessimistic about nature and human beings – could have predicted the scale of the twentieth-century slaughter in the heart of Europe, where the Germans exterminated millions of Jewish and other 'insects' using an industrial pesticide called Zyklon B. Whether or not we accept Miłosz's schematic theory that Darwinism and other forms of scientific materialism created the philosophical conditions for the Holocaust, the poet himself clearly believed that these events had inscribed an impassable line in the history of poetry. Accordingly, he looks back to Whitman's songs of praise with a critical eye. Yet this also implies a critique of his own poetic instincts – of his vocation as a 'lover' and his desire to hallow the 'eternal moment' in poetic language. The dividing line in poetic history crosses Miłosz's own work²¹. In *Unattainable Earth*, he introduces his own translations of Whitman into the poetic fabric of the volume, thereby involving Whitman in this poetic debate with himself. Whitman alternately expresses Miłosz's hopes and doubts, so that poetic translation functions as a means for the poet-translator to strengthen his own utterance by appropriating and adapting the utterance of another poet.

Unattainable Earth is one of Miłosz's most interesting collections. As he writes in the foreword, the volume represents an attempt to find what he had

²¹ In fact, the conflict between sanguine and pessimistic visions of the natural world emerged as early as the Romantic era. We might even say that this conflicted attitude towards a two-faced nature represented one of the central tensions within Romantic writing. For instance, this ambivalence is strongly apparent in Goethe's *The Sorrows of Young Werther* (1774), in Schiller's *The Gods of Greece* (1788), in much of Blake's poetry, and in Percy Shelley's *Queen Mab* (1813) and *Prometheus Unbound* (1820). Even Wordsworth – the archetypal Romantic nature poet – is clearly conflicted in the 'Immortality Ode' (1807), the 'Lucy' poems and in certain sections of *The Prelude*. Arthur Schopenhauer's *The World as Will and Representation* (1819) is the era's prime philosophical expression of extreme pessimism towards the natural world. Miłosz's own ambivalence is partly a continuation of this Romantic dualism, especially indebted to Schopenhauer's work. In a late poem, Miłosz simply calls Schopenhauer 'my philosopher' (Cz. Miłosz, *Wiersze V*, p. 279).

earlier described as ‘a more spacious form that would be free from the claims of poetry and prose’²². This more spacious form is achieved via a patchwork of poetry and prose, already familiar from some of Miłosz’s earlier works, but also by commitment to a radical multi-voicedness or polyphony. Indeed, the volume comprises a mixture of Miłosz’s largely unrhymed poems, which speak through a range of different forms, voices and worldviews, brief prose commentaries also by the author, quotations from diverse sources including the *Corpus Hermeticum*, a Midrash reader, Simone Weil, Goethe, Charles Baudelaire, George Orwell, Emmanuel Swedenborg, Vladimir Solovyov, the author’s cousin, Oskar Miłosz, a personal letter from a friend, the painter and one-time Siberian exile Józef Czapski, as well as Miłosz’s own translations of three poems by D.H. Lawrence and twelve by Walt Whitman.

In fact, Miłosz’s poetry had been multi-voiced since his earliest works in the 1930s. This tendency was subsequently strengthened by his encounter with T.S. Eliot’s poetry, and much later – in the 1970s – by his preoccupation with Dostoevsky and Bakhtin’s polyphonic theory, partly in connection with his teaching duties in the Slavic Department at the University of California, Berkeley. Nevertheless, *Unattainable Earth* probably remains Miłosz’s most multi-voiced volume. Here he uses a wide range of different perspectives and linguistic registers to approach certain central questions that run through the whole collection.

In my view, the volume’s three primary themes are as follows: 1) What is the status of the earth? In other words, Miłosz seeks to resolve the conflict I have already outlined between two opposing visions of the earth: the first of a blessed, feminised realm of beauty and bounty – the world of ‘Innocence’, to use William Blake’s parlance; the second of a cruel and inhuman world of endless suffering devoid of any sanctifying significance – the world of ‘Experience’. Both visions appear in the collection, and it would be difficult to say whether one or the other finally prevails. 2) Can the earth be captured in words? The very title of the volume – *Nieobjęta ziemia*, which might be literally translated as *Unencompassed Earth* – suggests that the answer is a simple ‘no’. The earth cannot be encompassed, grasped or comprehended by human language, even when Miłosz seems to have thrown everything at the problem through sheer diversity of utterance. 3) What is the significance of Eros – and of the body – in relation to the first two questions? In other words, how are Eros and the body linked to our ability to affirm the earth and perhaps even the God who supposedly created it? Finally, how might Eros and the body be connected to the source of poetry itself? All three of these primary themes are relevant to Whitman’s *Leaves of Grass*, so it is no surprise to find his voice among the loudest within the cacophony of *Unattainable Earth*.

The first section of the collection – subtitled *Niewyrażone*, or *The Unexpressed* – is particularly concerned with the problem of whether words can ex-

²² Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 7 [Quoted from: Cz. Miłosz, *New and Collected Poems*, p. 240].

press reality. Through various poems and prose commentaries, Miłosz seems to be debating this point with himself. On the one hand, his whole task as a poet is sustained by unflagging curiosity, an ardour for the concrete things of the world, and an irrepressible desire to capture them by casting them in poetic language – that is to say, in form. Yet this salutary act of hammering the fleeting moment into permanent form is doomed to failure, since the ephemeral content of ‘reality’ inevitably evades the poet’s verbal grasp. As Miłosz writes in a prose fragment from this section:

From my youth I have tried to seize with words the reality I have thought about as I have walked the streets of human cities and yet I have never succeeded, so that I consider every single poem of mine to be an advance on an unfinished work. Early on I discovered language’s poor fit with what we really are, that it is a great *make-believe* sustained by books and pages of newspaper print. And every attempt of mine to say something real has ended in the same way, in being driven back within the fences of form, like a sheep that has strayed from the flock²³.

Language is eternally inadequate to the task. Indeed, later in the volume, Miłosz uses one of his favourite metaphors for this disjuncture – namely, the contrast between the various elaborate garments of women’s underwear and the truth of the naked body. The corset of language can tell us nothing of the fleshy, material truth beneath²⁴. Nevertheless, in this discussion with himself, Miłosz seems to use Whitman’s writings as a counter-argument, offering fine translations of some of Whitman’s most viscerally ‘real’ poems, where words truly do seem to come close to capturing the essence of specific things in a concrete moment of time: *Sparks from the Wheel*, *Miracles*, *Cavalry Crossing a Ford*, and *To a Locomotive in Winter*. Here Whitman appears as a figure of great hope for Miłosz, a hope emblemised by the crucial lines of an unpublished poem from the HRC manuscript, which Miłosz translated into Polish elsewhere:

I am the poet of reality
I say the earth is not an echo
Nor man an apparition;
But that all the things seen are real,
The witness and albic dawn of things equally real
I have split the earth and the hard coal and rocks and the solid bed of the sea
And went down to reconnoitre there a long time,

²³ Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 32.

²⁴ For instance, see *The Hooks of a Corset and Consciousness* (Cz. Miłosz, *New and Collected Poems*, p. 408–413; 431–434). Miłosz partly draws his interest in the parallel between art and feminine decoration from Charles Baudelaire’s famous essay *The Painter of Modern Life* – more specifically, from the section *In Praise of Cosmetics*. For direct evidence of this influence, see Miłosz’s introduction to a Polish edition of Baudelaire’s essay, entitled *Traktat przeciw naturze: Ch. Baudelaire, Malarz życia nowoczesnego*, transl. J. Guze, Gdańsk 1998.

And bring back a report,
 And I understand that those are positive and dense every one
 And that what they seem to the child they are²⁵.

The poet appears here as a kind of journalist of being. In another poem from *Unattainable Earth*, Miłosz expresses much the same sentiment, surely borrowing directly from Whitman:

I think that I am here, on this earth,
 To present a report on it, but to whom I don't know²⁶.

In the later *Facing the River* (*Na brzegu rzeki*, 1995), Miłosz includes a poem springing from the very same idea, also bearing the title *Report* – though here again he seems to find any objective poetic journalism to be a hopeless project, since ‘to exist on the earth is beyond any power to name’²⁷. Finally, the best he can manage in defence of the poetic word is to affirm: ‘At every sunrise I renounce the doubts of night and greet the new day of a most precious delusion’²⁸. The practice of poetry is a Sisyphean task of naming the unnamable, expressing the inexpressible, creating a delusive and fragile human ‘reality’ constructed from words within the material reality of *physis*, in which everything ends in dissolution and death.

This brings me to Whitman’s ‘As I Ebb’d With the Ocean of Life’, which gives expression precisely to ‘the doubts of night’ haunting much of Miłosz’s writing, though generally much less prevalent in Whitman’s work. Of course, the American poet’s oeuvre includes certain more subdued sections – its ‘downcast hours’²⁹ – in contrast with the general mood of optimism, particularly when he writes of the Civil War. Indeed, we should expect no less of a poet so famously unafraid of self-contradiction. And yet ‘As I Ebb’d With the Ocean of Life’ still seems rather exceptional, sounding a note of desolate emptiness and despair largely unheard in Whitman’s other writings. More significantly, it expresses crippling self-doubt, a flagging of the poet’s faith in his own project, a terrible open-ended question about the ultimate meaninglessness of *Leaves of Grass* in the face of implacable death and a natural reality that words can only vainly attempt to glorify.

In *Unattainable Earth*, Miłosz’s translation of the first two sections of Whitman’s ‘As I Ebb’d With the Ocean of Life’ constitutes a key moment in the collection, expressing Miłosz’s own most fundamental dilemmas as

²⁵ W. Whitman, *Walt Whitman’s Manuscript Drafts of ‘Song of Myself’*, *Bailiwick: The University of Iowa Libraries*, <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/whitman/specres07.html> [accessed: 28.05.2012].

²⁶ Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 67.

²⁷ Cz. Miłosz, *New and Collected Poems*, p. 590.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Here I refer to the poem *Yet, Yet, Ye Downcast Hours*. See: W. Whitman, *Leaves of Grass*, p. 341.

a poet, while also opening up an implicit critique of Whitman. The section of the volume in which Miłosz's translation of the poem appears finds him broadly tackling the problems of theodicy, the goodness of the world, and the provenance of evil. In one especially Manichaean fragment, he writes: 'A decent person cannot believe that a good God could have desired such a world'³⁰. A few pages earlier, Whitman's uncharacteristic pessimism enters into Miłosz's ongoing dialectic. Indeed, the poet-translator seems consciously to turn Whitman against himself, throwing the American poet's moment of despair onto the scales against the world-affirming, reality-affirming detail of the earlier Whitman poems appearing in the collection. Just as Miłosz constantly second-guesses himself, he seems to have intentionally sought out the weakest point in the writings of this strapping, healthy, optimistic nineteenth-century American.

Certain specific characteristics of the translation magnify this critical effect. First of all, Miłosz only renders the first two sections of the poem, tellingly omitting the second two, in which Whitman's speaker reaches a position of humble acceptance – if not outright affirmation – of the natural reality. Thus Miłosz transposes the more mixed tones of Whitman's poem as a whole into a less nuanced expression of unadulterated pessimism, world negation and self-doubt. Moreover, the Polish translation of the titular line greatly increases the sense of the speaker's powerlessness before the inexorable forces of nature. In the original English title, the strong Whitmanian 'I' is the grammatical subject of the poem, even if the speaker feels himself 'ebbing' away with the tide. Yet Miłosz renders the title as 'Kiedy ocean życia zabierał mnie w odpływie', which we might translate back into English as 'When the Ocean of Life Took Me Away with the Tide'. Here the all-powerful ocean is the subject, while the human speaker is a mere object to be swept away by the flood. Miłosz's translation choice is not completely out of keeping with the general sense of the poem's first two sections, though the grammatical shift gives Whitman's theme a much more forceful expression. The strong, autonomous lyric subject gives way to an objectivised and weakened self – perhaps echoing a shift characteristic of much twentieth-century thought.

Miłosz's Polish version concludes with the second section, clearly the most pessimistic part of Whitman's poem – and perhaps even of his entire poetic oeuvre. I quote here in the original English:

As I wend to the shores I know not³¹,
As I list to the dirge, the voices of men and women wreck'd,

³⁰ Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 109.

³¹ Here Miłosz makes a crucial error in his translation, simply repeating the 'shores I know' of the first section ('po brzegach znajomych'). In this way, he misses a vital shift in the poem, as Whitman moves from the familiar into entirely unfamiliar terrain. Miłosz may well be familiar with 'these shores' from his own poetic wanderings, but Whitman underlines that he has not visited them before. See: Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 101.

As I inhale the impalpable breezes that set in upon me,
 As the ocean so mysterious rolls toward me closer and closer,
 I too but signify at the utmost a little wash'd-up drift,
 A few sands and dead leaves to gather,
 Gather, and merge myself as part of the sands and drift.

O baffled, balk'd, bent to the very earth,
 Oppress'd with myself that I have dared to open my mouth,
 Aware now that amid all that blab whose echoes recoil upon me I
 have not once had the least idea who or what I am,
 But that before all my arrogant poems the real Me stands yet
 untouch'd, untold, altogether unreach'd,
 Withdrawn far, mocking me with mock-congratulatory signs and
 bows,
 With peals of distant ironical laughter at every word I have written,
 Pointing in silence to these songs, and then to the sand beneath.

I perceive I have not really understood any thing, not a single
 object, and that no man ever can,
 Nature here in sight of the sea taking advantage of me to dart
 upon me and sting me,
 Because I have dared to open my mouth to sing at all³².

Here the speaker appears as a poetical failure, while all the areas in which Whitman might provide a hopeful counter-balance to Miłosz's own pessimistic inclinations are violently inverted. We find Whitman questioning his entire poetic project and Miłosz underlining Whitman's inadequacy in the terms of the central themes presented throughout *Unattainable Earth*. Whitman cannot provide the affirmative answers that Miłosz seeks. First of all, the poem clearly points to the impossibility of capturing in words either the reality of the natural world or of the real self, which is far removed from the 'precious delusion' – as Miłosz might put it – of signs and bows and words and elaborate corsets. The truth is mute and material, and it mocks the pretensions of poets. In fact, the original title of Whitman's poem from its earliest version published in the *Atlantic Monthly* in 1860 was *Bardic Symbols*. This section of the poem seems to establish that these 'symbols' do not exist – or exist only as a mocking delusion. Here nature is far from the forest of symbols and correspondences that Charles Baudelaire depicted in his famous *Correspondances* – first published only three years earlier in the first edition of *Les fleurs du mal* (1857). In Whitman's poem, human symbolic meanings are contrived, arbitrary, powerless and ultimately empty, while nature and the human self are nothing but chance configurations of meagre material washed up on the blank sand.

Secondly, in the face of this mocking reality, Whitman's experiments with form – the freedom of his verse, the length of his line, his breathless lists

³² W. Whitman, *Leaves of Grass*, p. 202. For Miłosz's Polish translation, see: Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 101.

and catalogues, his mixture of biblical cadence and everyday language – are reduced to nothing more than ‘all that blab’. Whitman’s form is over-expansive, and reality escapes from it anyway, so that only ‘words, words, words’ remain. Curiously, a contemporary reviewer wrote the following critique of *Bardic Symbols* in 1860: ‘We think it has been an error in Whitman to discard forms and laws, for without them the poet diffuses’³³. Miłosz evidently harbours similar anxieties about his own experiments with a ‘more spacious’ and potentially diffusive form. Hence the very last lines of *Unattainable Earth* make an appeal for a tighter, more compressed type of form:

To make one’s home in a sentence, which would be as if forged from metal.
Why such adeseire? Not so as to delight anybody. Not so as to preserve one’s name
in the memory of one’s descendants. An unnameable need for order, rhythm, form;
three words we hurl against chaos and nothingness³⁴.

Thirdly, Whitman’s optimistic vision of a feminised ‘voluptuous cool-breath’d earth’ metamorphoses here into the feminine ocean – the ‘fierce old mother’ – laving the ravaged shores of a masculinised land. Nature ‘darts upon’ and ‘stings’ the speaker, who is ‘baffled, balk’d, bent to the very earth’. The speaker is nothing in the face of this indifferent ocean of death. By cutting off his translation prematurely, Miłosz denies the speaker the acceptance of this nothingness that seems to follow in the last two sections of the full poem. In doing so, Miłosz almost seems to be posing a series of questions to Whitman in the American poet’s own words. How can you praise the earth when everything on it ends in monstrous and meaningless death? How can you sing your biophilic songs to all that lives when living things – including poets – are nothing but temporary accretions of matter thrown up on the sands of time by the random and senseless processes of evolution? How can you build your endless walls of words when the formlessness of your poetry must ultimately collapse under its own weight into meaningless babble and blab? For Miłosz – at least in this mood – to write a truly human poetry means to create order and form, regardless of how adequate or inadequate to reality that form may be, to create a reality within a reality, and not simply to make endless lists of things that exist.

This implied critique – shaped by translation choices and the poem’s placement within the collection as a whole – stands as an interesting example of a twentieth-century poet’s reservations about Whitman’s achievement, cast in Whitman’s own words. The modern poet cannot possibly share Whitman’s characteristic sanguinity about the physical world, while words themselves have long since ceased to resonate as they once did. Yet Miłosz clearly directs these criticisms above all at himself. He translates Whitman’s words – manipulating them as he does so – in order to express profound doubts about his own

³³ W.D. Howells, *Bardic Symbols*, “The Daily Ohio State Journal” (28 March 1860), p. 2.

³⁴ Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 139.

poetic project. Quite literally, Whitman speaks Miłosz's language. The Polish poet sees a meaningless world of self-devouring material moving in tidal cycles of death and renewal. He sees the powerlessness of poetry to alter these inexorable laws or even to describe the world determined by them. His own poetry appears as nothing but 'all that blab' or as vain verbal constructions grappling with a deeper reality he characterises in a later poem simply as *This (To)*: 'And I confess my ecstatic praise of being / Might just have been exercises in the high style. / Underneath was this, which I do not attempt to name'³⁵.

Torn from his original poetic context and subordinated to a different set of purposes, an uncharacteristically pessimistic Whitmanian speaker adds his voice to Miłosz's in *Unattainable Earth*. This transposition or even appropriation of the other's utterance opens broader questions about the general character of Miłosz's much vaunted multi-voicedness. Is his poetry truly hospitable to other voices or does the dominant voice of the Miłoszean poetic subject inevitably subjugate and distort them? In *Unattainable Earth*, Miłosz uses Whitman to phrase his own suspicion of the physical world and his profound doubts about the use or power of the poetic word. At the same time, the collection expresses great hope in a 'poetry of the future' – a poetry that will express the 'rhythms of the body'. *Unattainable Earth* is filled with pessimism about the physical world, yet it still remains Miłosz's most strongly corporeal and erotic collection³⁶. In this sense, the Polish poet's concord with the positive dimension of Whitman's poetics is no less evident than his pessimism. In *Father Ch., Many Years Later*, Miłosz reveals the body as the very node linking the human and divine, so that the hope for immortality and the sense of God's real existence express themselves, above all, through its pulsating rhythms:

And yet I could not distinguish Him from the rhythm of my blood
And felt false reaching beyond it in prayer.
I was not a spiritual man but flesh-enraptured,
Called to celebrate Dionysian dances³⁷.

Whitman's presence is palpable here. Yet the final translation from the American poet to appear in *Unattainable Earth* – a page after 'As I Ebb'd With the Ocean of Life' – sounds a somewhat less ecstatic note. In *The Last Invocation*, Whitman's speaker describes the soul's 'tender' parting from the body at the end of life: 'From the keep of the well-clos'd doors, / Let me be wafted'³⁸. This is no Gnostic escape from the prison or tomb of the flesh, but rather a wistful parting with a beloved home, 'the powerful, fortress'd house'. Miłosz may

³⁵ Cz. Miłosz, *New and Collected*, p. 663.

³⁶ According to Andrzej Franaszek, this was perhaps the result of a new love affair that had entered the poet's life in this period. See: A. Franaszek, *Miłosz: Biografia*, Kraków 2011, p. 704–705.

³⁷ Cz. Miłosz, *New and Collected*, p. 436–437.

³⁸ W. Whitman, *Leaves of Grass*, p. 346. For Miłosz's version, see: Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 104.

even add an erotic element, since Whitman's original first-person singular becomes plural: 'We should slip out without a murmur'³⁹. The lovers seem to part with bodily existence together: 'Let us rise up into the air'. Here Miłosz uses – or, once again, adapts – Whitman's warm tone of calm acceptance to express the central ambivalence of *Unattainable Earth*. The body and soul must part ways – as must the lovers – but they are by no means at odds with each other. Miłosz yearns to rise above the body and above the suffering earth, yet he still feels the gravitational pull of desire, physical existence and the pulsation of his own blood – whose rhythm gives rise to poetry. As Miłosz-Whitman suggests, Eros and the body are mortal and vulnerable, but they are also strong:

Tenderly! Be not impatient!
 (Strong is your hold, O mortal flesh!
 Strong is your hold, O love.)

³⁹ Cz. Miłosz, *Wiersze IV*, p. 104.

Paweł Kaczmarcki

Uniwersytet
im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Marta Koronkiewicz

Uniwersytet Wrocławski

Barbarians Come and Go: Kopyt, Góra and the New Anarchism

Abstract

This essay aims to describe the difference between ‘barbarism’ and ‘anarchism’ in contemporary Polish poetry. Analysing the critical voices in the wake of a well-known essay by Karol Maliszewski, in which he coined the term ‘barbarism’ to refer to certain contemporary Polish poets, we come to the conclusion that the distinction between ‘civilised’ and ‘barbaric’ poetry after 1989 has been based solely on the literary personae of the various authors. Thus we claim that the generational shift between the poets of brulion and the younger ‘anarchist’ poets may be seen as leading to a certain new kind of persona, which is, at the same time, more coherent (due partly to their clear political statements) and more independent of the poem (due to their non-literary sociopolitical activities).

Keywords: poetry after 1989, anarchist, brulion, intertextuality

Today it is commonly and justifiably noted that in the last twenty years or so Poland has had few ‘serious’ and influential debates about literature, and as far as contemporary poetry is concerned, only about three or four. Moreover, most of those discussions – and by ‘discussions’ we mean a public exchange of opinions – are considered overrated and less than influential (or crucial) in

hindsight. One such discussion was started by Jacek Podsiadło in “Tygodnik Powszechny” in 2000, when he criticised the ‘opacity’ of what he called ‘incomprehensible poetry’ (*poezja niezrozumiała*). Another, from which we take our cue for our discussion in this paper, dealt primarily with the distinction between ‘barbarians’ and ‘classicists’; it was started by Karol Maliszewski in a literary magazine called “Nowy Nurt” [“The New Trend”] in 1995. Our concern is with ‘contemporary barbarians’, or ‘neo-barbarians’.

But first, let us explain why this topic seems so important at this moment. The greatest problem every critic encounters when writing or speaking about the young Polish poets is perhaps the sense of *separation*, or even *isolation*, of every contemporary poet from each other, and consequently, from any school, group or tendency (we are referring to poets born in the 1970s and 80s). Paweł Mackiewicz has expressed the same feeling in the title of his book, *Written Separately*. The old categories seem to be of no use, but the new ones have not (yet) emerged – except, perhaps, for some political ones, but more on this later.

It feels as though it is no longer possible to speak of more than one poet in the same breath; at the same time we know we cannot surrender to this feeling of separation, as overwhelming as it may sometimes be. One possible approach is to try and ‘wait out’ this troubling situation, to consider it, in its totality, a temporary – and, in fact, perfectly normal – state of limbo between two generations of writers. We, for our part, believe that it is the critics’ role to find and establish new categories. With this in mind, we believe that in tracking the contemporary history of the notion of *barbarism* it is important to consolidate a new, coherent critical perspective. In fact, the figure of a *barbarian* seemed fairly dominant during the early 1990s, coinciding with the publication of a literary magazine called “brulion”. However, at the beginning of the present century, or perhaps even earlier, “brulion” fell by the wayside and disappeared completely, leaving a chasm where a clear, defined image of the poet (or, perhaps, the Poet) used to be. But let us not get ahead of ourselves.

* * *

Maliszewski’s essay, entitled *Our Classicists, Our Barbarians* (which later became the title of an entire book), has been paradoxical in at least one sense: although the author himself admits that the conflict he deals with is perhaps obsolete and clumsy, and should be considered a provocation of sorts, his work ultimately invigorates it. Indeed, Maliszewski’s essay – and the critical voices that followed – played a role in popularizing a certain way of apprehending contemporary poems, while claiming that there was something fundamentally wrong with it. As hard as it may be to find a single voice defending the credibility of any real tension between barbarism and classicism, we should mention certain ‘features’ or ‘elements’ that Maliszewski and other critics have attached to either term:

Classicist: Yes [to this world], moderation, trust, ‘the primacy of form’ [...] anti-realism and objectivism, primacy of the ‘old’: of finding oneself in the culturally credible forms [...] exposing the commonality, that is – evoking the universal communion [...] overall balance based on the tested values [...] positive metaphysics [...] belief in the bis-reality [...].

Barbaric: No [to this world], lack of moderation, distrust, ‘primacy of meaning’ [...] realism and sensualism, primacy of everything fresh and new [...] exposing the singularity [...] despair [...] belief in reality [...]. (Maliszewski 1995: 1)

Note: All translations from the Polish by P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz

We have only chosen just a few passages, and our selection was naturally biased, but it is primarily to expose the clear contradictions included in those enumerations and perhaps even more clearly, the incoherence of what Maliszewski says about the ‘classicists and barbarians’ and what he thinks, or rather *feels* about them – the incoherence between the critical perspective and the intuitive aspect of his work (we are discussing Maliszewski at length, as other participants in this discussion have tended to reproduce the same ‘mistakes’).

First of all, Maliszewski combines the affirmation of the world with the belief in the linguistic nature of reality; and the negation of that world, in turn, with the belief in the reality ‘outside of the poem’ – this is at the same time a great simplification and an obvious reversal of a common intuition. Secondly, the description of the barbarians could match – with a little effort on both sides, that is, from the poets and critics – the metaphysical poets of the seventeenth century or, for example, some of the poems by Wojciech Wencel, one of Maliszewski’s main ‘classicist’ examples (nowadays only a minor poet of the far right). At the same time, the ‘classicist’ set of features could be used to describe many poems by Marcin Świetlicki, the leading ‘barbarian’ of the time. Last but not least, there are poets – and we would say this is valid for most of the contemporary Polish poets, and was so when Maliszewski wrote those words – who could be successfully placed on either side of the dividing line; Sosnowski (declared a ‘classicist’ by Maliszewski just a little later) is an obvious example.

Despite all of these contradictions and Maliszewski’s open declarations that this opposition was just a thing of critical spontaneity – and provocation – it became one of the most inspirational and influential divisions in contemporary literary criticism. We shall try to explain why (although one obvious reason must be that large portions of the essay resemble a seminar text, as if designed from the beginning for a group of MA students; and indeed, it is not hard to imagine that the opposition drawn by Maliszewski became so popular because of its academic tenor). One more thing must be noted: although it may seem that barbarians emerged ‘after’ the classicists, in opposition to the affirmative gesture, it was in fact the other way around: the negation itself was the *positive* quality of the barbarians and it was the classicists who were supposed to ‘stand in the way’. That is exactly because the *image of the poet*

on the ‘barbaric’ side of the fence was much ‘stronger’, more focused, intricate and self-sufficient.

* * *

When speaking of ‘barbarism’ in Polish poetry after 1989, one might begin with a poetry anthology of the authors associated with “brulion” – *Przyszli barbarzyńcy*, published in 1991 – and a poem by “brulion”’s editor, Robert Tekieli (under the same title). Besides being an untranslatable play on the word ‘przyszli’ (which is both third-person plural form of the verb ‘to come’ in past or perfect tense – and a third-person plural form of the adjective ‘future’, so the meaning of the title is both ‘the barbarians have come’ and ‘the future barbarians’), the poem itself is a paraphrase of the last line of the Polish translation of *Waiting for the barbarians* by Cavafy. Although this fastens it to literary tradition (suggesting a connection between “brulion” and the poets of the mid-war Skamander group, such as Julian Tuwim), contemporary barbarism in Polish poetry starts here – we do not want to digress on the matter of its historical roots, preferring to try and show what happened *next*.

“brulion”’s association with *barbarism* was largely a result of the expectations placed by critics and poets on the authors associated with the magazine – and, in a broad sense, on the ‘generation of the thirty-year-olds’. Although not really open to a messianic interpretation (as more and more things seem to be in today’s literary criticism), “brulion”’s hopes and wishes were surely high – with the desire to free the language from its politically-tinged stagnation and the burden of political manipulation. It may be a simple fact that “brulion” had no coherent literary program or manifesto, but it seems in fact very difficult to make a clear distinction between what critics described as ‘barbarism’ in the early 1990s and what “brulion”’s authors came to describe as their common denominator: Maliszewski’s ‘no to the world’, ‘realism and sensualism’, but perhaps even more, their ‘non-engagement’ in the political sense and, as a main shared feature (though this may seem a broad simplification), their radical individualism and anti-collectivism. Many of those features functioned under the common name of ‘privacy’ (a phenomenon which has been described as a ‘myth of privacy’ by Joanna Orska (2006: 23–37). What neither Maliszewski nor the voices that followed could grasp with a clear critical analysis is probably best described in terms of ‘aura’, as proposed by Marek Piasecki (1998: 479), especially if we relate it to the way Marjorie Perloff made use of this term when speaking about modernism.

And yet, one of the main poets associated with “brulion” became, at least in Maliszewski’s eyes, one of the main classicists. In hindsight we can see clearly that there is – and was from the beginning – serious difficulty in defining what barbarism really is and who the barbarians are or were. The problem with Maliszewski’s critical writing – and this goes for Koehler and for Klejnocki (1995: 12) as well – is, as we have shown, that neither describing

the key features of the ‘barbaric’ poetry, nor the more ‘intuitive’ aspect of his analysis are sufficient when it comes to describing what barbarism really is. It works well as a common presupposition, especially when narrowed down to one generation of authors; but when trying to summarize who the ‘barbaric’ poets were, one would probably rather paraphrase Grochowiak and say that they were *closer to the bloodstream* than use any specific critical term. Then we must not forget about the general feeling of obsolescence which necessarily accompanies every attempt to re-read the discussion published in “Nowy Nurt”. Interestingly, as Anna Nasiłowska notes, the term itself – barbarism – has been considered ‘exhausted’ ever since “brulion”’s circle fell apart (Nasiłowska 1998: 464).

At the same time, what emerges here is a very important notion: we cannot – and we never could, at least not since “brulion” – think about *barbarism* in terms other than *the image of a poet*. There are neither ‘barbarians’ nor ‘classicists’ without Świetlicki’s ‘nieprzysiadalność’ (a neologism – and a cult phrase – meaning a certain mood, when the poet sits alone in a pub and does not want anyone to join him); there is certainly no barbarism when we cut all the poems about drinking, smoking and walking around in a black polo neck. Moreover, we cannot forget about the black polo neck itself: about all the young poets mimicking certain habits and resurrecting certain types of behaviour; this impression has been neatly summed up by one of today’s young poets, Przemysław Witkowski, who said that every poet of his generation had to wear either a black pullover, have dreadlocks or read *Locus Solus* (each of these key attributes symbolizes a major living poet: Świetlicki, Podsiadło, Sosnowski). What participants of this discussion were trying to grasp by being both general and specific at the same time, what we have come to describe as the ‘aura’ of barbarism, is really the *image*, as in the ‘romantic image’, of the poet or the literary persona (Polish: *autokreacja*) of a certain author. One of the first critics to describe this phenomenon was Mieczysław Orski, who wrote about the increasingly important role of the literary persona in his visionary book of the late 1990s (Orski 1997: 6–13).

One could go so far as to say that, when speaking about particular *poems*, and not *poets* in general, the only ‘unambiguously barbaric’ ones were those that matched the *image* of the barbaric poet. The aspect of the persona, of creating one’s own image and establishing an archetypal *look*, became a kind of criteria for verifying the *credibility* of the poem itself. In other words – and this sounds like a fairly conventional statement some thirteen years after “brulion”’s collapse – Świetlicki is the archetypal barbarian only for as long as he *plays the role of himself*; as long as he conforms to the criteria established by his activities as a songwriter, public figure and – finally – literary celebrity. The *poetic image* becomes somewhat hegemonic. As we have written elsewhere:

It is not about Świetlicki becoming widely known or popular; it is more about what use his poetry makes of this popularity, how this popularity gets incorporated into a poem and how it builds the character inside this poem; how it detaches itself from every confession and becomes a stage prop, the password and the response, a collection of leitmotifs. (Kaczmarski, Koronkiewicz 2012: 237)

* * *

We should remember that the *image of the poet* was also of crucial importance in another well-known literary discussion in the last twenty years or so in Poland – that is, in the discussion about the necessity of the ‘new political engagement’, started by Igor Stokfiszewski in his essay *Polska poezja uników* (*Polish Evasive Poetry*) in “Gazeta Wyborcza” in 2007. Although widely criticized for his simplifications and non-intentional manipulation of specific poems, Stokfiszewski’s claims reached the mainstream media. Summarizing his views on the nature and goals of contemporary literature is not easy, for those very views have evolved from a simple ‘generational’ attack on poets such as Sosnowski, Świetlicki and Różycki, to a total analysis of what Stokfiszewski calls ‘the political turn’. This turn marks, in Stokfiszewski’s thought, the moment when majority of the young poets abandoned the ‘deconstructionist’ and ‘postmodernist’ principles, in order to defend poetry as a constructive mean of social and ideological analysis (Stokfiszewski 2007).

Stokfiszewski’s main claim – for poetry to engage itself in the political, social and economic contexts of the contemporary society – has often been rearticulated by the author himself in terms of the ‘function’, ‘stereotype’ and ‘image’ of a poet. While on a more abstract level the task of a poet is to notice, describe and rethink the political and ideological conflicts on a more ‘textual’ level, his main goal is to shatter the romantic image of an ‘alienated’ poet, who should entangle himself instead in the pop-cultural codes and establish a new connection between himself and the everyday reality of capitalist reproduction. In other words, it is true that Stokfiszewski’s main idea was to rediscover the political potential of the poem by changing the perspective from which the poets see their own social status, but the opposite is also quite true, because the other main idea of Stokfiszewski’s work was to redefine and rethink the ‘popular image’ of contemporary poets – the way in which they are seen by the society.

Thus, for Stokfiszewski, poets like Szczepan Kopyt and Konrad Góra – young authors with somewhat anarchist taste – not only engage in the socio-political conflict; they actively change the way in which the image of the poet himself (or herself) is created. We cannot, however, agree with Stokfiszewski when he basically says that this change was provoked by the fact that the young poets broke with a postmodern paradigm; we believe the reason is to be found elsewhere.

* * *

At this point we should probably explain what (and whom) we mean by the term *anarchists*. We do not want to create another abstract category just to be able to summarise a few key features of the poetry written by those born in the 1970s and 80s. We believe that it is actually possible – and this is the main difference between Maliszewski's use of the term *barbarians* and our idea of *anarchists* – to separate 'our anarchists' from all the other poets, without creating such an opposition as strict as the one between the barbarians and the classicists. Indeed, there can be no opposition where there is only one group – and after the failure of certain experimental groups (like the cybernetic poets or the neo-linguistic circle) we have no categories apart from ones like 'poets living in Warsaw', 'women', 'gay poets', etc. The anarchists stand strong simply because they may be spoken of as a group; if they are to be separated from the others, it is only possible by way of contrast.

So whom do we mean by this term? Above all, Szczepan Kopyt and Konrad Góra – two poets already counted among the most interesting contemporary voices, both recognised by critics of various generations (e.g. Piotr Śliwiński, Anna Kałuża), both noticed in the mainstream (Góra won the "wARTo" award in 2010, Kopyt was nominated for a 'Paszport Polityki' last year). Then, probably, poets like Kira Pietrek, Roman Bromboszcz, Tomasz Pułka (who died this year in a tragic accident), Łukasz Podgórn and others. But we shall discuss only a few of them here. This group should not be considered a 'school' in the sense of there being a co-ordinated creative effort. They are each strongly individualistic; however, they do share the same political views (well, not exactly – some are Marxists, some are 'only' anarchists and most of them are a combination of the two) and 'social insight'. But there is, as always, something more to it – and that is the story of how the anarchists came to occupy the place vacated by "brulion" and its barbarians. It seems that the relationship between barbarism and anarchism might be of key importance when it comes to understanding young poetry.

To understand the 'anarchists' one needs to recognise how they create a literary persona; it starts, metaphorically speaking, on the back cover of the first book, where we find the photograph and a short biographical note, usually alongside a blurb. Let us take a look at the first book by Konrad Góra, *Requiem for Saddam Hussein and Other Poems for the Poor in Spirit*: what we can see is a picture of the poet holding celery. The picture was taken while Góra was gathering food for an anarchist action called 'Food not bombs' (basically: redistribution of food to the most needy) (Góra 2008).

Then we should consider how Góra reads his poems; biting the microphone, making incomprehensible (and, one may argue, inappropriate) noises, reading in Czech and talking directly to a chosen man in the audience. All of this he combines with a bunch of literary anecdotes; he can interrupt a reading of his own poems to make *ad hoc* references to Gruenbein or Bondy (we shall return to this observation later), which he can sometimes expand to such an extent that it almost seems he knows them personally. But this is, of course,

not all, because Góra loves pretending: he has been living in the city for a long time, but he acts as if he just arrived from the ‘backwoods’; he tells stories of his life, recreating them over and over until there is more than ten versions of each story (his physical appearance is also not without significance). Therefore, he is at once a storyteller, an activist, a friend of Allen Ginsberg and a farmer from some eastern part of Poland.

Góra likes to perform his poetry in squats; this one thing he shares with Szczepan Kopyt, who, besides being a poet, is an activist in a leftist organization called ‘Zaczyn’, dealing every day with things like blocking the eviction of tenants in Poznań. Besides making various political statements in public, Kopyt’s main way of ‘projecting’ his literary image is through music and songwriting – he writes typical protest songs about contemporary social life in Poland, among others. Then we might say a few words about Kira Pietrek, whose poems – primarily concerned with the everyday absurdity of corporate life – draw from her work as a ‘creative executive’ in an advertising company. This is just as important an activity as that of Kopyt or Góra – although Pietrek stands ‘on the other side’, as it were, exploring and using ‘the ways of the enemy’ for her own purposes.

The focus on creating a literary self is something that the anarchists share with the barbarians – and at the same time, it is the main difference between the two groups. We shall try to explain.

Firstly, there are similarities. There is a certain *coarseness* of personality or behaviour, shared by both groups, which manifests itself in their relation towards the reality of so-called “Literary Life” (“Życie Literackie”), especially in its ‘high’ forms – i.e. literary awards, mainstream festivals, interviews, etc. They mock – although perhaps no longer *despise* – what they consider the loftiness of mainstream literature. We must also remember that the *anarchists*, alongside almost all the other contemporary poets, use the formal achievements of the “brulion” group, such as the ability to ‘vulgarize’ the poem and to give it certain *opacity of meaning* – or to make it simply incomprehensible – without any need for justification. They quote voices heard in the streets, they use different sorts of literary ready-mades, they recycle common phrases of the dominant ideological discourses.

Then there are obvious differences: political involvement instead of an ‘apolitical’ approach; collectivism and speaking ‘in the name of the people’ instead of the radical individualism commonly associated with “brulion”; an eagerness to revive classical forms instead of resisting the heritage of the literary canons. One might also argue, not without reason, that the anarchists’ biographies are more *sincere* or *authentic* (or simply ‘down-to-earth’, connected to the social reality in a more direct way). There is, in other words, a certain *roughness of image* even when we compare those poets to their barbaric predecessors.

But what is more important is that persona does not imply (in case of the anarchists) building a single, coherent ‘lyrical subject’; there is no single fig-

ure of the one-who-speaks in the poem. Whereas the barbarians widely used the sylleptic subject as a way to consolidate their poetic work – and they could put a lot of effort into creating a credible and coherent figure of narrator – the anarchists tend to multiply these figures, to create a polyphony of idioms and plurality of subjects. One may get the impression that the *image* created by Góra and Kopyt for and of themselves is developed entirely outside the poem. It comes to the foreground every time they perform their poems, every time they read their poetry in a squat, every time they discuss literature or politics in public; but the poem never serves as a way to enrich or embolden their *poetic image* – instead, it gives way to *other voices*.

These other voices may take different forms; in Góra's poetry they become the voices of the people met in the streets, of a disabled boy sweeping the pavement 'for less money than may be found on it' (Góra 2011: 42), of people from a country who use long-forgotten words and phrases, which – paradoxically – become neologisms when placed in a poem. As Góra says, 'as we have all decided to turn mute / I've been sent to you to make this clear' (2008: 7). Both Kopyt and Pietrek prefer, in turn, using idioms rooted in the general ideological discourse; the language of advertisements, public announcements, the 'white noise' encountered in television and the newspapers. They wear different masks – speaking from the perspective of a businessman, an ad maker, a man commuting to work in an office; not without irony, of course, but perhaps trying to be more subversive than ironic, making a desperate attempt to show the mechanisms and basic presuppositions on which these languages are built. Of course, all these poems have strong political foundations, but there is no single narrator figure we could hold onto and describe; the poets shift all the time, being 'themselves' only for the short moments between being a worker, a poor man, an animal in a slaughterhouse, a white-collar worker in a city bus and a banker.

How is this possible, if we just admitted that their literary biographies are even *harsher* (or *rougher*) than those of their predecessors', the barbarians? First of all, neither Góra nor Kopyt rebel against the *literature itself*; although they affirm neither the language in its totality (as the classicists were supposed to), nor the reality outside the language (as the barbarians were supposed to), they still accept literature as a medium and a cultural phenomenon (or whatever general definition we may use). In other words, they are critical of both the language and the society they live in, but there is no *contestation*, no attempt to rebel against the literary heritage they are influenced by. Their anger is directed *outwards*, from the literary reality towards a sociopolitical one. This is a significant shift from what was known as the 'nay-saying debuts' (*debiuty na nie*), which was considered fairly common among the poets associated with "brulion".

What remains constant in the anarchists' case is the general political orientation. Kopyt can use both the language he identifies with (Marxist rhetoric, the language of the Revolution) and the language of his opponents – capital-

ists, ad men, neoliberal ideology – because the reader is supposed to know where the poet stands politically. The same, of course, is valid for Pietrek; it might be somewhat different in Góra's case, because here we *know what we should presuppose* not because of his political declarations, but because of *whom we believe he is*. Nonetheless, political consciousness – in the form of either straightforward declarations or lifestyle choices – is in itself the way of *consolidating* the poems and giving a general focus to all the different voices and rhetorical figures.

In other words, the poem no longer works as a mean to 'verify' and strengthen (or weaken) the image of the poet, as was the case with the barbarians. When we read Kopyt's poems or hear Góra performing his poetry, we *know all the time* what political stance they take; but at the same time we know they will never – they simply cannot – *fall out of their role*, because this role is rooted in activities outside of the literature itself. This is why we do not use their poems *against* them, as a mean to sabotage their effort to make a persona; we rather accept their literary biographies as something *parallel* to the poems themselves. One could perhaps call this approach a 'new biographism' of some kind, though we should be very careful here, as we must bear in mind two simple facts: first of all, it is all about the persona, and not about the 'real' biography; secondly, their poems are *openly political*. This is not a case of projecting one's biography onto the poem itself: what we should try to do instead is to accept that both the poems *and* the images share the same level of complexity, and neither can be replaced or given pride of place over the other. They secure each other, but they never try to *verify* each other's credibility. Konrad Góra was once asked about the possibility of writing a 'squatter novel'; this is what he said:

There will be not a 'squatter novel', we're not some sort of a complement to reality, we're not a oddity, we're not canaries released from their cages, we're not a walking metaphor, none of us represents the metaphor of a human (Góra, undated).

This is not a response of a *barbarian*; Góra recalls his literary persona, but at the same time, he claims that his anarchism can not become a kind of 'separate reality' for literary purposes. Those words do not weaken his image as an anarchist poet; they state a simple fact that there will be no 'poem about living in a squat' (although the barbarians have written many, many poems about drinking, smoking and sitting in a pub).

As a result, there is a curious reversal of the typical "brulion" scheme. Despite embracing individualism, the barbarians used to build their image on their activities as a group; on the other hand, the anarchists, although they embrace collectivism in political terms, are decidedly individual when it comes to their literary and artistic activities. It is more plausible to see them standing together during a protest march, speaking in the name of other people – the

poor and the excluded – than to see them preparing some sort of artistic collaboration for their own promotional purposes.

We should probably stress the fact that the anarchism represented by Kopyt or Góra is not the kind that was supposed to be inherent in case of the barbarians; for example, when Joanna Orska mentions ‘the anarchist way of contesting the dependent relationship between poetry and an external system of communication’ (2006: 252), it is not at all a *literal*, political anarchism we are talking about. This ‘new’ anarchism has its roots in a belief in community, along with the belief that communication *is* possible in the poem (no matter what, one could say). Moreover, we believe that Orska’s statement of 2006:

We live in times when being a romantic, an anarchist, a barbarian, an undergrounder, a hippie, an Indian, a classicist, a punk or anyone else may be reduced to the question of uniform, sticker, hairstyle, the colour of your flag or the label on your underwear [...]. (Orska 2006: 252)

is no longer valid precisely because *both* the anarchists’ self-created image and their poetry are openly political and claim to be *authentically* political; because there is, after all, a consequence without a simple projection.

* * *

The image we are trying to create here will not be complete without the final element, that is, the anarchists’ foreign influences and inspirations. In other words, this is where comparative contexts come into play; they are crucial for at least two reasons.

First of all, poets like Szczepan Kopyt and Konrad Góra seem to consider foreign poets not only valuable sources of ‘purely literary’ inspiration, but also of models of personae. There is no image of Konrad Góra without reference to Egon Bondy or Durs Gruenbein; there is probably no Szczepan Kopyt without Bob Dylan or Saul Williams.

Secondly, the very role of the literary translation – and how it is read – marks an important difference between the barbarians and the anarchists.

The most important foreign inspiration for the “brulion” circle was, of course, the New York School, especially Frank O’Hara. Reading the great poets of New York was something more than an *influence* really; it was nothing less than a generation-forming experience. The odd thing is that – in hindsight – one does not really notice a strong connection between the poems of Marcin Świetlicki and Frank O’Hara’s, for instance. In the ‘barbaric’ interpretation, O’Hara was just a synonym for abstract categories such as ‘privacy’, ‘everyday life’ or ‘life in a big city’. In other words, it is hard not to notice that the whole New York experience was just a pretext, a way of justifying one’s own literary manifesto, legitimising the ‘barbaric image’ and binding different poets – different voices – into a single literary group.

Things are different when it comes to anarchists. They choose their inspirations freely, each on their own, without any ‘generational’ key whatsoever. They are ‘diggers’, finding their most important foreign inspirations in forgotten anthologies, old bookshops and old issues of literary magazines. There is no fashion. They also seem more sincere (although this is always arguable) in admitting where the ‘patronage’ of the great poet ends – they will borrow phrases and learn a lot from each of the foreign poets they read, but they never seek any sort of ‘shelter’ (this is the case with some of the most recent poems by Szczepan Kopyt, such as ‘uderzenie’, where he obviously draws a great deal from Saul Williams, yet clearly shows that certain elements, like the modified Marxist rhetoric, were added by himself). In other words, they do not claim – as the barbarians did – that a foreign poet is a general frame for all their work.

And so, Góra’s main sources of inspiration are Durs Gruenbein and Egon Bondy. With Gruenbein Góra shares a respect for the classical form, along with a belief that an ancient poem may sound as if it was written yesterday. Then there is Gruenbein’s strange combination of elitism and pacifism:

Whole centuries were centred around a single epic, and whole dynasties gathered round one morning song, while contemporary wars are increasingly started by illiterates in the name of statements which have long been dismissed in writing. (Gruenbein 1998: 31)

Góra’s poems are full of implicit elitism, which he tries to merge with his fundamentally anarchist position – and it works in a very similar way.

One of the key topics of Góra’s poems – and his non-literary activity as well – seems to have a strong connection to Góra’s reading of Gruenbein: the problem of hunger. They both regard hunger as a fundamental human sensation in which all social inequalities manifest themselves; from another, complimentary perspective hunger is a basis for universal communion – it affects the writer and everyone else, including, of course, the poorest people, but also the non-human, the animals. ‘Perhaps writing is nothing more than the articulation of hunger’, says Aris Fioretos in conversation with Gruenbein (Gruenbein, Fioretos 1998: 51).

Moreover, Góra and Gruenbein seem to share the relationship with their own poems. ‘Poetry as an unwanted intimacy’, says Gruenbein (1998: 32); ‘I am hungered for as a flipside’ of the society in stagnation, says Góra (2011: 12). In their literary work they are both very serious and very sarcastic at the same time; Góra is known to have used Gruenbein’s understanding of *sarcasm*, which – in turn – is drawn from the ancient etymology of this word, meaning ‘separating the meat from the bone’. It is something very distinct from *irony* and perhaps marks yet another difference between the anarchists and the barbarians. In sarcasm there is bitterness and responsibility, but no distance, no desire to close oneself in the mere textuality, no *contestation* in the sense that we used earlier.

Although Bondy might be an even more important poet for Góra, their connection is more abstract, more ‘spiritual’, one could say (although Góra begins his second book with a poem by Bondy, and the last poem in the book is dedicated ‘to Egon Bondy’). What is perhaps crucial to Góra is Bondy’s ‘risky contestation’ – so different from that proposed by “brulion” – which occurs inside the poem, but challenges the specific social situation and political regime outside of the text. Bondy rebels *through* the literature, but not *against* it. Furthermore, there is something we could call an ‘underground version’ of the ‘spirit of anarchy’. What we mean is that Góra’s anarchism has a strong ‘artistic’ flavour to it, it is deeply rooted in a certain ‘fringe’ Central European tradition – namely, the ‘Bohemian *bohème*’, the Czech underground, with all its surrealist and avant-garde influences.

Kopyt’s inspirations are probably more difficult to pinpoint, harder to grasp. Of course, there is Marx; reading Marx and Spinoza ‘as poets’ (or, perhaps, ‘as if they were poets’) is an important part of this author’s unwritten manifesto. One of the poets Kopyt seems to hold in high esteem is Hans Magnus Enzensberger – he sees this German author as having created a general model of political involvement, allowing him not only to merge the political and the literary, but to *include* political figures inside the poem (as Enzensberger does in ‘Bakunin’ and Kopyt, for example, in ‘wywiad’, 2009: 23); one could perhaps argue that Enzensberger taught Kopyt to be *political, literary* and *literal* at the same time.

Looking in the opposite direction we note the influence of Bob Dylan on Szczepan Kopyt. Kopyt himself calls Dylan one of his favourite authors and it is still very unclear the extent to which his declarations on this matter may be ascribed to a general leftist sentiment towards the 1960s and the 70s. It is obvious that Dylan serves as a means to legitimise the form of the protest song, which Kopyt seems to use more and more often.

Last but not least, the whole tradition of American jazz poetry has deeply influenced Kopyt – not only because of how jazz poetry combines the poetry with music, but because of a certain *exaltation* which is possible within this tradition. Kopyt seems to struggle (especially recently) against a taboo in the Polish language which excludes the possibility of *exaltation, exaggeration* and *immediacy* in a poem. For Kopyt, jazz poetry is an opportunity to overrule the law of the euphemism with the law of the rhythm, of the musical *flow*. Saul Williams (with his solar mythology), Yusef Komunyakaa, Bob Kaufman perhaps – these (especially the first named) are among Kopyt’s major sources of inspiration.

* * *

All the above observations bring us to one conclusion: the anarchists might truly be called *the civilized barbarians*. They share a *superficial* image – what we have called a ‘coarseness’ of personality – with the “brulion” circle, they

make use of “brulion”’s formal achievements; but they have a different relationship towards their own literary selves, towards their own ‘poetic images’ and towards their potential foreign influences, through which they civilise themselves, though they do so in a free and spontaneous manner.

This is perhaps when the name of Andrzej Sosnowski should be mentioned once more. Last year he published a collection of John Cage’s poems in his own translation – and he dedicated it to Konrad Góra (Cage 2012: 5). This symbolic gesture marks something much more important than a generational turn – the *continuity* of a certain tradition, which combines both barbaric and classicist elements. ‘Our anarchists’ replaced ‘our barbarians’ because they created an image of a literary self which does not restrict their poeticism.

References

- Cage J., 2012, *Przeludnienie i sztuka*, transl. A. Sosnowski, Wrocław.
- Góra K., undated, *Lech jest zwrotny. Z Konradem Górą rozmawia Jacek Bierut*, “Magazyn Literacki Cegła”; <http://magazyn-cegla.net/index.php?p=5&id=15> [accessed: 20.12.2012].
- Góra K., 2008, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Wrocław.
- Góra K., 2011, *Pokój widzeń*, Poznań.
- Gruenbein D., 1998, *Mój Babiloński Mózg*, transl. J. Ekier, “Literatura na Świecie” 3, p. 23–34.
- Gruenbein D., Fioretos A., 1998, *Rozmowa o strefie, psie i kościach*, transl. A. Kopacki, “Literatura na Świecie” 3, p. 40–58.
- Kaczmarski P., Koronkiewicz M., 2012, *O czym mówimy, kiedy mówimy o Świetlickim?* [in:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, ed. P. Śliwiński, Poznań.
- Klejnocki J., 1995, *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać*, “Nowy Nurt” 22, p. 12.
- Koehler K., 1995, *Wysychające kaluże (Krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, “Nowy Nurt” 25, p. 1, 5.
- Kopyt Sz., 2009, *Sale, sale, sale*, Poznań.
- Kopyt Sz., undated, *Uderzenie* [poem], “Art-papier”; <http://artpapier.com/?pid=2&cid=17&aid=3309> [accessed: 21.12.2012].
- Maliszewski K., 1995, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, “Nowy Nurt” 19, p. 1, 7, 11.
- Nasiłowska A., 1998, *Dzicy i barbarzyńscy klasycy* [in:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, eds. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa, p. 459–476.
- Orska J., 2006, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków.
- Orski M., 1997, *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*, Wrocław.
- Piasecki M., 1998, *Akcje czy wiersze? O literaturze „pokolenia trzydziestolatków” uwag kilka* [in:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, eds. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa, p. 477–485.

Stokfiszewski I., 2007, *Polska poezja uników*, "Gazeta Wyborcza", 8 February.

Witkowski P., undated, *Muzyczność, obraz, detal, skrót. Z Przemysławem Witkowskim rozmawia Paweł Kaczmarcki*; http://www.biuro-literackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_3150 [accessed: 20.12.2012].

Sławomir Jacek Żurek

Katolicki Uniwersytet
Lubelski

Na manowcach humanistyki, czyli lektury w świetle krytyki i dydaktyki

(O książce *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury* pod redakcją Krzysztofa Biedrzyckiego i Anny Janus-Sitarz)

Abstract

On the peripheries of the humanities, or, reading in the context of literary criticism and teaching of literature

The volume *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury* (*The Experience of Reading. Between Literary Criticism and Teaching of Literature*) edited by Anna Janus-Sitarz and Krzysztof Biedrzycki is an important book devoted to the question of reading as practiced by scholars, critics and teachers. The monograph contains views of historians of literature such as, for example, Anna Burzyńska, whose article opens the book, and others like Piotr Śliwiński, Wojciech Ligeza and Krzysztof Biedrzycki. Other essays focus on school as a place where books are read in an improper way. Zofia Budrewicz, Anna Janus-Sitarz, Witold Bobiński, Leszek Jazownik, Jerzy Kaniewski write about the present situation of teenagers in the Polish system of education and their attitude to reading. Some texts are connected with two titular notions: 'reading' and 'experience'. Their authors are: Barbara Myrdzik, Małgorzata Latoch-Zielińska, Anna Włodarczyk, Elżbieta Piątek, Anna Pilch, Krystyna Koziółek, Marta Rusek. The collection also contains articles presenting the issue of teaching (by Ewelina Strawa, Karolina Kwak, and Kordian Bakula). The last part of the book is composed of essays interpreting the works of Czesław Miłosz (by Grażyna Toma-

szewska), Gustave Flaubert (by Magdalena Marzec), Michał Witkowski and Dorota Masłowska (by Dorota Kozicka), Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki (by Jarosław Fazan). *The Experience of Reading. Between Literary Criticism and Teaching of Literature* is a very modern and interesting project. It shows that the borders of these two disciplines are not far from each other.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, dydaktyka polonistyczna, lektura, edukacja, media
Keywords: literary criticism, teaching of Polish language and literature, reading, education, media

Chyba nikt nigdy w szeroko rozumianym polonistycznym dyskursie metodologicznym nie zwrócił uwagi na korelację między krytyką literacką a dydaktyką polonistyczną. Bo cóż może łączyć z sobą te dwie tak odległe dyscypliny? Związki jednak są, oczywiście zaskakujące... Wielu polonistów, odnosząc się do obu tych dziedzin, stawia sobie pytanie, czy należą one do – używając terminologii anglojęzycznej – *science* czy *art*, tzn. czy zabiegi krytycznoliterackie nie są przypadkiem działaniami z zakresu sztuki, a nie nauki, i podobnie, czy dydaktyka polonistyczna to tylko i jedynie pragmatyczne zabiegi mające na celu wyszkolenie przyszłych nauczycieli? To, rzecz jasna, nie jedyny problem i nie jedyny związek, o czym więcej poniżej.

W kontekście powyższej konstatacji nowa książka z serii „Edukacja nauczycielska polonisty”, wydana pod redakcją Krzysztofa Biedrzyckiego i Anny Janus-Sitarz, jest pozycją nowatorską i zaskakującą¹. Zdziwienie budzi już sam tytuł: *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*, zestawiający z sobą właśnie te dwa, wspomniane wyżej, zdawałoby się zupełnie nieprzystające do siebie porządki. Tymczasem, jak wiele ciekawych płaszczyzn można odnaleźć między nimi, pokazuje już samo ułożenie pogrupowanych w działły tekstów. Redaktorzy przyjmują w tej niezwykle frapującej strategii taktykę analityczną – zaczynają od najogólniejszych problemów z zakresu metodologii badań literackich i krok po kroku postępują w głąb zagadnienia – dochodząc ostatecznie do konkretnych egzemplifikacji.

Tę naukową refleksję otwiera rozprawa *Doświadczenie lektury* Anny Buryńskiej, która potwierdza ważność akcentowanej przez współczesne literaturoznawstwo pozycji czytelnika-odbiorcy dzieła literackiego, a zarazem coraz donioślejszą rolę jego krytyki:

[...] to właśnie dekonstrukcyoniści zmienili radykalnie sposób wartościowania lektury, wprowadzając – w miejsce kategorii „prawdziwego” albo „właściwego znaczenia” – tryb waloryzacji, który właśnie można by określić „energetycznym”. W myśl ich postulatów bowiem „dobra” lektura to nie taka, która odkryje i ujawni

¹ *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*, red. K. Biedrzycki, A. Janus-Sitarz, Kraków 2012. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

prawdę tekstu, lecz taka, która „pobudzi” do kolejnych lektur – której doświadczenie więc przyniesie nowe doświadczenia. (s. 24–25)

Zaraz po wypowiedzi tej historyczki literatury o swoich pasjach lekturowych opowiadają znani krytycy literacy i jednocześnie literaturoznawcy: Piotr Śliwiński, Wojciech Ligęza i Krzysztof Biedrzycki.

Pierwszy z nich patrzy na teksty „pisarzy pierwszorzędnych” z perspektywy „prywatnych rozterek związanych z literaturą, czytaniem, pisaniem, a może najbardziej – z rutyną, jaka temu wszystkiemu towarzyszy” (s. 33), zauważając już na początku (na przykładzie spisanych w ostatniej fazie życia wypowiedzi Richarda Rorty’ego), jak stosunek każdego do lektury zmienia się w obliczu śmierci – literatura daje możliwość przeżycia tego wymiaru rzeczywistości, którego nie stwarza żadne inne doświadczenie. Krytyk zachęca więc, byśmy w naszych przeżyciach lekturowych szli ku doznaniom najgłębszym, transcendentnym, które – jego zdaniem – mogą narodzić się jedynie na skutek buntu „przeciw kanonowi, koniunkturze i konformizmowi” (s. 36). Co jednak przeszkadza krytykowi w tym, by w akcie lektury schodził do najgłębszych sensów dzieła i by za nim postępował czytelnik? Śliwiński dowodzi, że są to różne przejawy „obezwładniania krytycyzmu”, a ten należy już w szkole wzmacniać, a nie osłabiać.

Ligęza próbuje zdefiniować, kim jest współczesny krytyk. Przede wszystkim określa go mianem „pośrednika między literaturą a czytelnikami – konsumentami fabuł, miłośnikami poezji, świadkami scenicznych akcji” (s. 43). Ligęza ma więc dogłębną świadomość tego, że krytyka literacka mimowolnie umiejscowiła się w świecie wolnego rynku czytelniczego:

Słowem, czytając i zdając sprawę z lektury, krytyk uczestniczy w wielorakich grach społecznych, a jego miejsce nie jest raz na zawsze ustalone. [...] lektura prowadzona przez krytyków rozszczepia się na wiele rodzajów czytania, jest wewnętrznie sprzeczna, a w skrajnych postaciach przypomina schizofreniczne rozdarcie, ponieważ „ja” i „nie-ja” w jednym stoją domu. (s. 43–44)

Krytyk, chcąc solidnie opisać dzieło, musi bronić swojej wolności, być odpornym na naciski różnych środowisk (autorskich, wydawniczych, czytelniczych), które domagają się jednoznacznej diagnozy i odpowiedzi na proste (czy wręcz prostackie) pytanie – „czy ta książka jest dobra, czy zła?”. W tych krytyczno-literackich rozważaniach Ligęzę najbardziej interesuje m.in. „kwestia osobistych preferencji” krytyka oraz „dyskurs prywatności w krytyce” (s. 45).

Na jeszcze inną perspektywę w dyskursie krytycznoliterackim zwraca uwagę Biedrzycki. Już sam tytuł jego artykułu – *Krytyk jako nauczyciel*, to wskazanie na jeden z możliwych sposobów widzenia interesującej nas kwestii. Z czego wynika? Według autora, „jednym z podstawowych zadań piszącego o literaturze jest wartościowanie”, ocenianie, „ale nie po to, by jednym gestem ustalić hierarchię, lecz by wpłynąć na rozwój” (s. 53). Krytyk jest więc przede wszystkim nauczycielem (niekiedy także instytucjonalnie, gdy „zarówno

pisze recenzje, jak i uczy w szkole lub na uniwersytecie”, ale nie o to nam tu chodzi), jednak nie „groźnym belfrem”, a raczej mentorem, „opiekunem, starającym się podpowiedzieć, co [...] wydaje mu się cenne, a co jest pułapką [...]” (s. 54). Biedrzycki idzie dalej, pokazując, że krytyk „nie tylko opisuje” dzieło literackie (w tym wypadku chodzi o poezję), on je „współtworzy [...]”. Mówi, jak należy pisać, wskazuje celne rozwiązania literackie, banalne piętnuje” (s. 55). Uczniem jest tu nie tylko pisarz, lecz także czytelnik, prowadzony do odkrycia „piękna miejsca, przez które wędrują” (s. 56) on i krytyk (nauczyciel), a także dostrzeżenia elementów niezbędnych do możliwie pełnego poznania dzieła.

Dalsze szkice umieszczone w książce prowadzą nas w drugą stronę: w kierunku szkoły – miejsca, w którym jest, a uściślając, powinien być dokonywany (bo rzeczywistość wielokrotnie okazuje się inna) akt lektury dzieła literackiego. W bardzo ciekawy krąg rozważań wpisuje się artykuł *Odbiorca szkolnej lektury jako podmiot doświadczający* Zofii Budrewicz, traktujący o konieczności odwoływania się podczas lektury do wcześniejszych doświadczeń wyobraźniowych czytelnika, „by «działały» w nowych i/lub ponawianych lekturowych doświadczeniach zmysłowo-mentalnych i wpływały modyfikująco na tożsamość podmiotu doświadczającego” (s. 64). Stąd bierze się postulat badaczki: należy „w dydaktyce polonistycznej śmieiej sięgać po propozycje antropologii literatury, czyli poetyki doświadczenia” (s. 70), które pozwalają na pełne zaangażowanie szkolnego podmiotu poznającego teksty (ucznia), a także pomagają dostrzec w literaturze to, co najgłębsze – zakodowaną w niej wizję człowieka.

Anna Janus-Sitarz w szkicu *Nauczyciel w roli krytyka literackiego* stwierdza niezwykle jasno i prawdziwie: „nauczyciele nauczyli się prowadzić lekcje bez oczekiwania, że ktoś w klasie przeczyta lekturę” (s. 75). Tę smutną konstatację wzmacniają przytaczane w szkicu nieubłagane wyniki badań – im uczniowie starsi, tym mniej czytają. Nie znaczy to jednak, że młodzi w ogóle przestali obcować z książką. Niektórzy z nich teksty (i w wersji tradycyjnej, i elektronicznej) wręcz pochłaniają, ale nie te zamieszczane na szkolnych listach lektur. Szczególną niechęć nastolatkom odczuwają do tekstów klasycznych, o wiele łaskawszym okiem patrzą na literaturę popularną, szczególnie tę mocno osadzoną w kontekście egzystencjalnym, odnoszącą się do ich własnego doświadczenia życiowego. Antidotum na brak czytelnictwa wydaje się, w ocenie autorki, literatura współczesna, po którą nauczyciel, jeśli naprawdę chce, by jego uczniowie czytali, powinien na lekcjach języka polskiego sięgać, i to nie tylko okazjonalnie. Janus-Sitarz bardzo trafnie konstatuje:

Aby odzyskać młodego czytelnika dla literatury, warto przygotowywać lekcje w „wolnej strefie czytania”, wolnej od powinności, stopni, dyscypliny i tresowania ucznia w zaliczaniu testów. (s. 83)

Autorka podpowiada polonistom, żeby wykorzystywali Internet jako źródło wiedzy na temat młodzieżowych sposobów uprawiania czytelnictwa.

W poetyce konkretności osadzony jest również szkic Witolda Bobińskiego *Co wolno krytyce, to nie dydaktyce? Uroki i manowce wartościowania*, który przedstawia w nim siedem ujęć metodycznych w kontekstach krytycznoliterackich i aksjologicznych, patrząc jednak dużo szerzej na lekturę i włączając w jej porządek także odbiór innych niż literackie tekstów kultury. Bobiński ma rację – dziś uczniowie przede wszystkim oglądają. Poloniści ten stan rzeczy bardzo mocno krytykują, zapominając, że ambitne filmy wcale nie są łatwiejsze w odbiorze niż książki, i że jedno i drugie trzeba się nauczyć przyswajać oraz rozumieć. Dlatego krakowski dydaktyk proponuje, by „metoda oceniania, wartościowania tekstów kultury poprzez próby kategoryzacji, poprzez intertekstualne, intergatunkowe zestawienia” stała się „domeną tak ucznia, jak i nauczyciela” (s. 93), przy zastrzeżeniu, że „wartościowanie przez kategoryzację nie jest [...] ani uniwersalne, ani rozstrzygające” (s. 94).

W artykule Leszka Jazownika *Uczeń w roli badacza, krytyka i nieprofesjonalnego odbiorcy* można odnaleźć kilka konstatacji, które z punktu widzenia współczesnej dydaktyki polonistycznej cieszą, i kilka takich, które martwią. Optymizmem napęła stwierdzenie badacza, że „postmodernistyczny przełom w kulturze, który stał się przyczyną prawdziwego trzęsienia ziemi w literaturoznawstwie [...], nie musi być postrzegany w polonistycznej praktyce edukacyjnej jako źródło nieszczęść” (s. 101), można go bowiem potraktować jako antidotum na „zastygłe formy myślenia o literaturze” (u autora wręcz: „narzędzie destrukcji” tych form). Byłoby dobrze, gdyby nauczyciele zaczęli dostrzegać w literaturoznawczym dyskursie poststrukturalistycznym właśnie nie zagrożenie dla szkolnego odczytywania tekstów literackich, lecz metodologiczną i metodyczną pomoc. Jazownik śledzi związki między najnowszymi trendami literaturoznawczymi a możliwościami, które otwierają dla szkolnej polonistyki. I słusznie podkreśla, iż „przeszczepiane na grunt szkoły sposoby interpretowania tekstów znamienne dla kulturowych i antropologicznych teorii literatury, sytuując ucznia w roli krytyka kultury, pozwalają mu wykroczyć daleko poza literaturę” (s. 104). Co martwi w tym artykule? Uogólniające, oderwane od tematu i niczym nieoparte sądy na temat sposobu funkcjonowania państwa polskiego. W dywagacjach tych jest używana terminologia rodem z medialnego języka narodowo-prawicowego: „dyktat narzucony Polsce przez unijną administrację”, „policzki wymierzane «niewidzialną ręką rynku»”, państwo polskie jako „strażnik interesów międzynarodowego kapitału” (s. 105), „gangokracja” (s. 106). A wszystko to użyte w kontekście argumentowania sprzeciwu wobec zmian oświatowych, które zostały tu nazwane „utowarowieniem edukacji” (s. 105). Podstawę programową (możemy się domyśleć z kontekstu, że o nią chodzi), a więc dokument państwowy ukierunkowany na jak najlepszy rozwój polskiego ucznia, autor ten określa „precyzyjnie narysowanym pakietem wiedzy i umiejętności sprzedawanych uczniom”, a egzaminowanie – organizowanym przez władze oświatowe, „natrętnym, rozdętym ponad wszelką potrzebę systemem kontroli stopnia przyswojenia tego pakietu”. Czyżby tym, co najlepsze dla edukacji, według autora była samowolka

nauczycieli i uczniów? Wpisuje się on też w modny ostatnio w mediach nurt testofobii, wynikającej – prawdopodobnie (podobnie jak wszystkie fobie) – z uprzedzeń i nieznamośności materii, tu związanej z nowoczesnym ocenianiem. Dziwne, że redaktorzy książki pozwolili na zamieszczenie w tym tak cennym tomie tego zbioru insynuacji. Tekst Jazownika zapowiada się dobrze, lecz kończy demagogicznymi wnioskami, przez co traci kompletnie walor naukowości...

Także polemiczny wobec polonistycznego systemu sprawdzania wiedzy, lecz, w przeciwieństwie do poprzedniego, rzeczowy i poparty materiałem dowodowym jest artykuł Jerzego Kaniewskiego *Radość czytania a szkolne pragmatyzmy*. Autor upomina się w nim o formacyjny walor omawiania utworów literackich w szkole, a nie tylko spłykanie go do potrzeb zaliczenia na egzaminie. Ważnym głosem w tej części monografii jest też artykuł Jadwigi Kowalikowej *Kształcenie językowe dla budowania uczniowskiego warsztatu interpretatora utworów literackich*, wskazujący na potrzebę uwzględnienia w zabiegach hermeneutycznych uwarunkowań komunikacyjnych.

Spora część artykułów umieszczonych w dalszej części książki koncentruje się wokół zderzenia dwu kategorii: „lektury” i „doświadczenia”. Są to dotyczące kwestii niezwykle szczegółowych głosy: Barbary Myrdzik (*Wpływ doświadczenia na proces lektury czytelnika. Refleksje dydaktyczne*), Małgorzaty Latoch-Zielińskiej (*Doświadczenie buntu młodzieńczego i jego wpływ na odbiór tekstów kultury*), Anny Włodarczyk (*Etyczne aspekty doświadczenia tekstu. Akt lektury wobec innej narracji*), Elżbiety Piątek (*Literatura utrwalająca stereotypy – wróg czy sprzymierzeniec w nauce tolerancji?*), Anny Pilch (*LEKTURA TWARZY a dyskurs historycznoliteracki i doświadczenie krytyczne*) i wreszcie Krystyny Koziółek (*Scena pierwotna lektury*). Mowa w tych tekstach o bardzo różnych szkolnych doświadczeniach lekturowych: i tych z wykorzystaniem instrumentarium z kręgu hermeneutyki Gadamera, będącej propozycją poprowadzenia z utworem dialogu (Myrdzik), i tych postulujących wykorzystanie w percepcji dzieła literackiego procesów związanych z okresem dojrzewania, a przede wszystkim młodzieńczej potrzeby kontestacji i krytycyzmu (Latoch-Zielińska), a także takich, które odwołują się do moralnych przeżyć i empatycznej interpretacji dzieła (Włodarczyk), socjologicznej kategorii stereotypu (Piątek), filozoficzno-antropologicznego pojęcia twarzy jako kategorii interpretacyjnej (Pilch) czy freudowskiej psychoanalizy (Koziółek). Propozycje te są bardzo bogate, cechuje je niezwykła różnorodność odczytań tekstów kultury.

Wiele umieszczonych w tym tomie tekstów można uznać za zbiór dydaktycznych postulatów, niestety oddalonych od szkolnej rzeczywistości i możliwości przeciętnego ucznia. Zastanawiające jest na przykład to, czy Dariusz Szczukowski identyfikuje się z pomysłem Rotry’ego, by utwory literackie poddawać w polonistycznej interpretacji „dekontekstualizacji, niezbędnej dla ich ożywienia”? (s. 203). Czy wierzy, że uczeń w dzisiejszej szkole może być pobudzany przez lekturę „do wertowania w bibliotece”? Oczywiście, do-

brze by było, gdyby „nauczanie literatury stało się aktywnością krytyczną...” (s. 203), lecz w ostatnim dwudziestoleciu dokonała się swoista rewolucja medialna i recepcyjna. W jej wyniku uczeń nie jest już tym samym, którego autor szkicu najprawdopodobniej pamięta z własnej młodości. To ktoś, kto nie czyta, niekoniecznie dlatego, że mu się nie chce, czy że nie są mu dostarczane zewnętrzne bodźce stymulujące do lektury, lecz dlatego, że jego mózg pracuje zupełnie inaczej niż mózgi dzieci sprzed przelomu medialnego, jest w inny sposób sfunkcjonalizowany, nastawiony nie na linearny porządek znaków werbalnych, lecz na ikoniczny przekaz informacji o charakterze multimedialnym.

Neurodydaktyczną świadomość sytuacji natomiast ma z pewnością Marta Rusek – autorka szkicu *Czytanie jako podróż – perspektywa edukacyjna*. Podkreśla w nim wielokrotnie, że w obecnej sytuacji kulturowej polonista musi bronić siebie przed ekspansją mediów wizualnych i pozostać „dobrym czytelnikiem”. Musi więc czytać i krytycznie ustosunkowywać się do własnych lektur. Nie wolno poprzestawać na tym, co się przeczytało na studiach! Na marginesie, ciekawe, w jakim stopniu nauczyciele poloniści ulegają tym samym mechanizmom zatracania pozycji czytelniczych co reszta polskiego społeczeństwa. Inaczej mówiąc – warto jak najszybciej zbadać, czy poloniści są jeszcze czytelnikami, czy omawiając literaturę, sami się nią fascynują, a ucząc pisania, poddają się treningowi tej umiejętności? Czy nauczyciele poloniści żyją nadal w świecie słów i czy potrafią przekonywać swych uczniów, że literatura jest skutecznym narzędziem poznawania świata i siebie samego?

Wartościowe są artykuły Eweliny Strawy (*Czytanie jako twórcze działanie*) i Karoliny Kwak (*Literacki ignorant i digitalny imigrant w płynnej nowoczesności, czyli krótka refleksja o uczniu i nauczycielu*), bo poruszają ważne kwestie czytania i promocji literatury w polskiej szkole poprzez nowoczesne metody nauczania oraz najnowsze media. I w tym miejscu krytyka oraz dydaktyka ma obszary wspólne do zagospodarowania. Widać, że teksty te zostały napisane przez twórczych nauczycieli, pełnych pomysłów i inicjatyw.

Jak zawsze kontrowersyjne, choć niepozbawione sensu, są pomysły metodyczne Kordiana Bakuły (*Całe tomy wierszy na jednej lekcji. Czytanie, nauczanie, złożoność*). Autor pokazuje, jak podczas jednostki zajęciowej można poddać oglądowi dziesiątki tomów i setki wierszy z porządku poezji współczesnej, a dodatkowo odnieść z tego wszystkiego edukacyjną korzyść. Poza tym dzięki zastosowaniu takiego właśnie rozwiązania dyskurs dydaktyczny w pełni tego słowa się demokratyzuje:

Nie ma dominanty pod żadnym względem. Nie ma wiersza dominującego, tomiku dominującego, tematu dominującego, studenta dominującego (najbardziej aktywnego), nauczyciela dominującego. Zatem w pewnym sensie panuje w grupie równość lub też inaczej mówiąc, nie panuje w grupie odgórnie zaprowadzona nierówność. Zarazem jednak istnieje nierówność własna, naturalna, przyrodzona nierówność między członkami grupy. (s. 265)

Strategia krytycznoliteracka zastosowana w porządku metodyki polonistycznej tworzy według Bakuły nową jakość w nauczaniu, w którym akcentowana jest płynność procesu poznawczego.

Tom zamykają egzemplifikacje interpretacyjne doświadczonych dydaktyków polonistycznych i literaturoznawców. Swój model odczytania liryku Czesława Miłosza przedstawia Grażyna Tomaszewska (*Bliskość i obcość w lekturze*). Ewa Jaskółowa prezentuje realizowane wspólnie ze swoimi studentami projekty badawcze odnoszące się do możliwości działań dydaktycznych na podstawie konkretnych, kontrowersyjnych recenzji utworów literackich uznanych autorów. O elementy biografistyki (metodologiczne i kontekstowe) w szkolnej interpretacji dopomina się Magdalena Marzec (*„Pani Bovary to ja!” – biografia pisarza jako kontekst dla czytania literatury w szkole ponadgimnazjalnej*).

Dyskusyjny jest (i jako dyskusyjny podany) pomysł Doroty Kozickiej (artykuł *Między praktyką artystyczną i ideologiczną – recepcja krytyczna prozy najnowszej*), by czytać w szkole najnowsze teksty prozatorskie polskich autorów. Trzeba bowiem mieć odwagę i przed sobą niezwykle dojrzałą młodzież, by móc z nią omawiać *Lubiewo* Michała Witkowskiego czy *Wojnę polsko-ruską* Doroty Masłowskiej. Podobną kwestię porusza w swym szkicu Jarosław Fazan (*Czy można czytać Tkaczyszyna-Dyckiego w szkole?*). Być może polonista już przez sam wybór do analizy tekstów homoseksualnych lub subkulturowych narazi się niektórym rodzicom na zarzut deprawacji dzieci. Autorzy (i Kozicka, i Fazan) mają tego świadomość – otwierają więc ważki problem, poddają go dyskusji, a decyzję o realizacji tego rodzaju projektów dydaktycznych pozostawiają nauczycielom.

XV tom serii „Edukacja nauczycielska polonisty” można ocenić jako projekt udany. Redaktorzy książki, oczywiście, jak to często bywa w wypadku monografii składającej się ze zbioru artykułów różnych autorów, nie ustrzegli się pokusy umieszczenia w niej tekstów słabszych (do takich zaliczyłbym *Czytanie Sienkiewicza na III etapie edukacyjnym* Dawida Marii Osińskiego i Piotra Bordzioła oraz omówiony wyżej tekst Jazownika) czy luźno związanych z tematem przewodnim (*Buty Heideggera i wraki Kantora* Katarzyny Trzeciak). Należy jednak podkreślić, iż zdecydowanie dominują w tej kolekcji teksty dojrzałe, o wysokim poziomie naukowości. Chciałoby się, aby choć niektóre z nich trafiły do rąk nauczycieli polonistów, krytyków literackich, metodologów-literaturoznawców czy uczniów i studentów. Każda z tych grup – mam takie wrażenie – odniosłaby z tej lektury ogromną, choć inną korzyść. Warto prześledzić osobiście, biorąc do ręki ten tom, to dziwne i rzadkie, lecz niezwykle pouczające spotkanie krytyka literackiego z nauczycielem polonistą.

Ewa Partyga

Instytut Sztuki PAN

Prawie Kajzar

(O książce Marcina Kościelniaka
Prawie ludzkie, prawie moje.
Teatr Helmuta Kajzara)

Abstract

Almost Kajzar

The article is a review of Marcin Kościelniak's book on Helmut Kajzar's drama and theatre. The monograph, although based on vast archival research, is meant as a highly subjective and selective guide through Kajzar's oeuvre and as a portrait of an artist as a "cultural hermaphrodite". The methodological tools chosen by Kościelniak – psychoanalysis, queer theory, poststructuralism – prove to be effective within the implemented mode of reading, although sometimes they become more important than Kajzar's own work. Kościelniak wants to read Kajzar's text from the cultural perspective but at the same time he neglects the local and historical context of his writing. Nevertheless, the book offers quite a persuasive and interesting picture of Kajzar's drama and theatrical practice.

Słowa kluczowe: Kajzar Helmut, dramat polski lat 70. XX w., teatr polski lat 70. XX w., polscy reżyserzy teatralni

Keywords: Kajzar Helmut, Polish drama in 1970s, Polish theatre in 1970s, Polish theatre directors

1.

Książka Marcina Kościelniaka *Prawie ludzkie, prawie moje*¹ to ambitna i szeroko zakrojona próba przywrócenia twórczości Helmuta Kajzara świadomo-

¹ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara*, Kraków 2012. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

ści polskich czytelników. Towarzyszy jej przemyślany wybór Kajzarowych tekstów dla teatru i o teatrze², w którym znalazło się miejsce dla mniej więcej połowy piśmiennego dorobku autora *Końca półświni*. Monografista zaszczycił się także o sporządzenie spisu prac teatralnych reżysera oraz szczegółowej bibliografii podmiotowej i przedmiotowej obejmującej – obok mniejszych i większych tekstów dotyczących przedstawień i dramatów – utwory oryginalne i przekłady pióra Kajzara, wypowiedzi i wywiady, spektakle Teatru Telewizji, wreszcie programy telewizyjne oraz radiowe poświęcone jego twórczości i osobie. Przygotowując monografię, Kościelniak wykonał iście tytaniczną pracę zgromadzenia i przejrzenia wszelkiego rodzaju materiałów archiwalnych: rękopisów, maszynopisów, notatek, korespondencji, a także prywatnych nagrań udostępnionych przez żonę i córkę pisarza. Autor przeprowadził również wiele rozmów z rodziną, przyjaciółmi i współpracownikami swego bohatera. Przedsięwzięcie Kościelniaka charakteryzuje zatem nie tylko podziwu godny rozmach, ale też podziwu godna sumienność i dociekliwość w poszukiwaniu oraz penetrowaniu źródeł składających się na rozproszone archiwum Kajzara.

Z archiwistycznych dociekań i poszukiwań zrodziła się jednak praca, która nie ma charakteru dokumentacyjnego czy faktograficznego. Wprost przeciwnie: otrzymaliśmy świadectwo subiektywnej i zaangażowanej lektury, książkę analityczno-interpretacyjną, naznaczoną bardzo wyraźnym i podkreślanym na każdym kroku autorskim piętnem. Na Kajzara i jego twórczość patrzymy oczami Kościelniaka, tropiącego uparcie i konsekwentnie wybrane wątki i tematy. Autor kreśli portret pisarza jako „kulturowego hermafrodyty”, pielęgnującego „odmienność, inność, suwerenność, słabość”, uprawiającego literackie i teatralne „myślenie przeciw-metafizyczne, przeciw-wspólnotowe” (s. 15). Umieszcza tę twórczość w perspektywie kulturowej, zajmuje go bowiem nie tylko i nie przede wszystkim jej artystyczny wymiar. Z pism Kajzara wyluskuje więc nurt czynnej, twórczej refleksji, podważającej czy kwestionującej totalizujące dyskursy zachodnioeuropejskiej kultury. Stara się pokazać, że Kajzar podejmuje ustawicznie próby dekonstruowania kultury, wchodząc z nią w dialog z „perspektywy polityki odmienności” poprzez medium bohatera wybierającego pograniczność jako sposób istnienia.

Kajzarowe myślenie o kulturze i o teatrze zostało tu zdefiniowane w czytelnej i celowo wyostrzonej opozycji wobec koncepcji Grotowskiego, która zyskała rangę symbolicznego *pars pro toto* totalizujących tendencji w polskim teatrze. Myślenie Grotowskiego, określone jako niebezpiecznie i opresyjnie prowsólnotowe, wyznacza w tej monografii autorytarne centrum oraz szkielet kanonu, wobec którego dystansuje się i z którego ucieka na peryferie, manowce i bezdroża Helmut Kajzar. Kościelniak wskazuje Różewicza jako patrona tego projektu artystycznego, nie podziela jednak opinii formułowanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych o wtórnym charakterze

² H. Kajzar, *Koniec półświni. Wybrane utwory i teksty o teatrze*, wyb. i red. M. Kościelniak, Kraków 2012. Dalej jako K z dodaniem numeru strony.

przedsięwzięć autora *Paternoster*. Precyzuje różnicę między propozycjami Różewicza i Kajzara, porównując milczenie bohaterów obu pisarzy: milczenie Różewiczowego bezimiennego (tzn. typowego) bohatera sprawia, że można w nie wpisać doświadczenie każdego z nas; milczenie bezimiennego (tzn. odmiennego) bohatera Kajzara jest natomiast znakiem wykluczenia, szyfrem doświadczenia, do którego nie mamy dostępu. „Nie mów o mnie jak o sobie” – ten cytat z Kajzara powraca jak refren w rozważaniach Kościelniaka.

2.

Pierwsza część książki (*Ludzkie, prawie ludzkie, nieludzkie*) obraca się wokół Kajzarowych tekstów dla teatru. Oś każdego z kolejnych rozdziałów wyznacza jeden utwór: *Paternoster*, *Trzema krzyżkami*, *Ciąg dalszy*, *Koniec półświni*, *Włosy błazna*, ale – zgodnie z zasadą, iż monografia ma mieć charakter problemowy, a nie chronologiczny – w orbitę interpretacji wciągane są równolegle inne teksty pisarza, często także jego reinterpretacyjne przekłady i inscenizacje tragedii antycznych. Każdy rozdział ma bardzo wyrazistą ośnowę metodologiczną dopasowaną do podejmowanego problemu. Kościelniak deklaruje, że najodpowiedniejsze w lekturze pism Kajzara wydają mu się „narzędzia wypracowane w ramach poststrukturalizmu, performatyki, teorii queer” (s. 46). Widzi bowiem w projekcie Kajzara zjawisko wyprzedzające swoje czasy (w każdym razie w Polsce), śmiałą próbę dekonstrukcji kultury i wpisanych w nią schematów opresji, polegającej przede wszystkim na wyznaczaniu – za pomocą Prawa – dopuszczalnych i uznawanych za normatywne struktur pragnienia. Umieszcza zatem tę twórczość w horyzoncie tzw. sztuki krytycznej, czyniąc Kajzara jednym z jej prekursorów na polskim gruncie. Dlatego rozpoczyna rozważania od opisu Kajzarowskiego bohatera – figury odmienca, który „przeciwy mitowi, podważa uniwersalny model kultury” (s. 43), odmawia udziału w jakiegokolwiek wspólnocie i celebrytuje swoją nieprzynależność. Sytuujący się „poza niebezpiecznym kościołem ludzkości” bohater Kajzara jest według Kościelniaka coraz bardziej świadom niemożności zajęcia jakiegokolwiek miejsca w porządku symbolicznym. Maski tego słabego podmiotu to: „bezimienny nomada”, „bezimienny kastrat”, „kulturowy hermafrodyta”, wreszcie „półświnia”. Zaś „zakazana, ciemna miłość”, która określa charakter pragnienia formującego kontakt tego podmiotu ze światem, zostanie skonkretyzowana jako homoerotyzm. W rozszyfrowywaniu kulturowych procedur ujarzmiania ciała pomagać będą Kościelniakowi Judith Butler, Julia Kristeva i Michel Foucault. By obnażyć przeciwwspólnotowy, kontrkulturowy i przeciwpokoleniowy wymiar propozycji dramatycznych Kajzara, autor sięgnie z kolei po schemat dramatu społecznego Victora Turnera, pokazując zarazem programowe niedomknięcie tego schematu w tekstach takich, jak *Trzema krzyżkami*. Według Kajzara – twierdzi Kościelniak – wspólnota jest niebezpieczna, ponieważ spaja ją zawsze gest wykluczenia, odrzucenia „zakazanego

pragnienia”, przekreślenia wszystkiego, co nienormatywne, nieczyste, niespójne i abiektalne. Innymi słowy: spaja ją „krwawa rzeź odmieńca” (s. 125).

Najciekawsza wydaje się druga część książki, w której Kościelniak rekonstruuje i interpretuje praktykę oraz myśl teatralną Helmuta Kajzara. Opiera się tu na Kajzarowych manifestach i tekstach o teatrze, na różnego rodzaju dokumentach jego scenicznych i warsztatowych przedsięwzięć, na świadectwach i rozmowach ze współpracownikami reżysera. W tej właśnie części autor monografii kreśli precyzyjnie linię napięć między teatrem Grotowskiego i Kajzara: w przeciwieństwie do Grotowskiego, którego teatr miał przywracać widzom możliwość kontaktu z archetypicznym źródłem tego, co ludzkie, Kajzar pragnie tworzyć teatr dla tych, którzy nie chcą być przymuszani do rozpoznawania swojej twarzy w lustrze uniwersalizującego pojedyncze doświadczenie mitu, zwłaszcza zaś mitu, który ma stać się spoiwem wspólnoty. Kościelniak akcentuje przy tym krytyczną samoświadomość artysty, wydobywa pojawiający się w jego pisaniu ton samooskarżenia człowieka, który decydując się na reżyserowanie w teatrze, zdradza w pewnej mierze swoje „undergroundowe” przekonania, staje się „fachowcem od normalności”, „specjalistą od wiary i myśli”. Ta świadomość dojrzeła w nim już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, owocuje zaś ostatecznie *Manifestem teatru meta-codziennego* (1977) oraz dojrzałą twórczością literacką i sceniczną (1978–1982), której hasłami wywoławczymi będą: „powierzchnia”, „słabość”, „codziennosc” i „śląd”. To twórczość, która w pierwszym rzędzie jest projektem antyprzemocowym, próbą stawiania oporu wszelkim procedurom normatywizującym. Kajzara – tłumacza Handkego i wielbiciela konceptualizmu – interesuje sztuka jako miejsce zmiany sposobu i zasad patrzenia. Owe postulowanej dekonstrukcji utrwalonych sposobów percepcji, nie tylko w sztuce, ale i w życiu, dotyczy przedrostek „meta-” w Kajzarowym koncepcie teatru meta-codziennego. Samokrytyczna świadomość własnego uwikłania w struktury władzy i przemocy sprawia natomiast, że Kajzar przez całe życie próbuje sytuować się „obok”, a nie „przeciw” – nigdy nie opuszcza na dobre scen repertuarowych, swój teatr meta-codzienny urzeczywistnia równolegle, w ramach warsztatów i pokazów warsztatowych (w Scheersbergu), a także interwencji ulicznych (w Londynie). Kościelniakowi udało się zebrać materiały, dzięki którym można częściowo przynajmniej zrekonstruować ten obszar działalności artysty.

Z analizy teatralnych przedsięwzięć Kajzara wyłania się ciekawy portret reżysera, który wciela w życie idee „słabej” czy „złej” reżyserii. Oznacza to, że nie stara się narzucać widzom swojej interpretacji tekstów, próbuje raczej, jak powiada jedna z uczestniczek jego niemieckich warsztatów, Angelika Maiworm, wspólnie z aktorami „zmaterializować tekst” (s. 423), przedkładając sensualność nad sensowność. Kościelniak pisze: „Tekst traktowany był jako zbiorowisko śladów, a realizacja polegałaby na odpowiadaniu śladem na ślad, na odciskaniu prywatnego śladu w tekście, także – na pozostawieniu wizualnego i materialnego śladu w postaci inscenizacji i instalacji” (s. 426). Postu-

lat kwestionowania utartych sposobów postrzegania rzeczywistości owocuje upodobaniem do żywiołu zabawy. „Grajcie mi głupoty” – mówił Kajzar do swoich aktorów i dbał o to, by nie tyle grali, ile bawili się na scenie w świadome „jak gdyby”. Nie było więc w jego teatrze miejsca na „akt całkowity” Grotowskiego. Funkcjonalizując po raz kolejny opozycję dwóch stylów myślenia o kulturze, Kościelniak określa model gry aktorskiej wprowadzany w teatrze Kajzara „aktem połowicznym” rozumianym jako granie „przeciw głębszym znaczeniom” (s. 293). Najistotniejsza bodaj w tym myśleniu o reżyserii i teatrze jest jednak sprawa widza, któremu Kajzar chce zapewnić „suwerenność”, „bez wyciskania emocji z grupy” (s. 360). Projektowana w tym teatrze relacja między sceną a widownią jest określana jako wyznaczanie nieoczekiwanych, ale bezpiecznych „stref kontaktu”. Służyć temu miała przestrzenna organizacja teatralnych przedsięwzięć. Instalacje i akcje plastyczne Krzysztofa Zarębskiego, z którym Kajzar współpracował od roku 1979 i w teatrze repertuarowym, i poza nim, umożliwiały materializowanie tekstów, kwestionowanie utartych sposobów percepcji, przede wszystkim jednak stwarzać miały „nieoczywiste strefy kontaktu” z przyrodą, z przedmiotami i z innym człowiekiem. Sztuka i teatr – wydarzający się czasem w teatrze, czasem w codzienności – miały stać się miejscem szukania tych zmiennych i efemerycznych stref kontaktu pojedynczych ciał, a nie miejscem wspólnotowego przeżycia.

W trzeciej części książki Kościelniak zajmuje się tymi tekstami i pracami Kajzara, które nie całkiem mieszczą się w wypracowanej przez niego formule krytycznej – znalazła się tu interpretacja *Obory*, *Wysp Galapagos*, niedokończonego *Króla Dawida*. Wątek relacji między tożsamością podmiotową a wspólnotową nasiąka tu innymi znaczeniami. Autor monografii nie ukrywa, że z tej grupy dramatów – zwłaszcza z *Obory* – można wydobyć Kajzarowe marzenie o odnalezieniu źródła, wiarę w istnienie alternatywnego prawidła kultury, w którym figurę Boga-Ojca z jego Prawem zastępuje figura Boga-Matki z jego/jej pragnieniem ochrony życia we wszelkich formach i przejawach. Drzemie w tych tekstach także marzenie o *communitas*, zjednoczonej nie przez proces wykluczania, ale poprzez celebrowanie *zoe* zamiast *bios*, poprzez gest solidarności ze wszystkim, co nie-ludzkie lub prawie-ludzkie i sytuujące się poza porządkiem społecznym. Kościelniak wprawdzie deklaruje, że ma świadomość pewnego pęknięcia w twórczości Kajzara, ale chce widzieć także w tych marzeniach kontynuację antyesencjonalistycznego myślenia o podmiotowości. Jakby nie dostrzegał implikacji przywiązania Kajzara do idei suwerenności pojedynczego człowieka, chociaż tak mocno ją akcentuje. Bo czytając teksty Kajzara, trudno się oprzeć wrażeniu, że ten sen o suwerenności jest podszyty tęsknotą za niewyraźną i niepowtarzalną esencją tożsamości.

3.

Marcin Kościelniak chce bronić bieguna słabości w myśleniu – o tożsamości, o teatrze, o kulturze. Trudno jednak powiedzieć, by w swojej książce wyrzekł

się interpretacyjnej przemocy. Niesiony polemiczną pasją, nieco instrumentalnie traktuje tych, których wybrał sobie na adwersarzy. Grotowski, którego mianował czarnym charakterem swego interpretacyjnego scenariusza, został naszkicowany bardzo grubą kreską, zepchnięty do ściśle określonego narożnika. Kościelniak zbyt arbitralnie wyznaczył mu pozycję w sporze o teatr i o kulturę. Usytuował jego koncepcję po stronie myślenia esencjalistycznego, podczas gdy równie dobrze propozycję Grotowskiego można umieścić w sferze pomiędzy niemożliwym myśleniem esencjalistycznym a niewystarczającym myśleniem konstruktywistycznym. U Kościelniaka jednak wszelkie „pomiędzy” jest zarezerwowane dla Kajzara, dla Grotowskiego nie ma tam już miejsca. Podobną strategię Kościelniak przyjął w odniesieniu do komentatorów czy badaczy twórczości Kajzara. Dla celów polemicznych wydobywa z ich propozycji tylko niektóre wątki czy myśli (nieco poważniej traktuje argumenty Jana Błońskiego, Andrzeja Falkiewicza czy Mateusza Kanabrodzkiego, po macoszemu zaś podchodzi do studium Ewy Wąchockiej) i – w atrakcyjny dla czytelnika, a wygodny dla siebie sposób – czyni je przeciwwagą bądź trampoliną dla swoich intuicji i swoich sądów.

Myślenie Kajzara ma charakter sytuacyjny i polemiczny, wydaje się spieszne i gorączkowe, zakorzenione w doświadczeniu tu i teraz, zrodzone – co Kościelniak zresztą podkreśla – z urazów. Współbrzmi z tym fragmentaryczna forma większości jego tekstów. Powracają w nich wprawdzie pewne wątki, ale za każdym razem myślane są na nowo, nabierają nowych sensów. Jeśli nawet sformułowania się nie zmieniają, zmienia się kontekst, a co za tym idzie – zawartość conceptów. Dlatego wydobywanie z tych sylwicznych pism teatralnych konsekwentnego światopoglądu – choćby słabego i słabość proklamującego – okazuje się zadaniem karkołomnym. Lektura monografii *Prawie ludzkie, prawie moje* dowodzi, że Kajzar lubi się wymykać interpretatorom nawet wtedy, gdy – jak Kościelniak – wybierają z jego dorobku zaledwie część tekstów i czynią je przekonującym dowodem w sprawie. Aby pochwycić Kajzara w swoją sieć interpretacyjną autor książki omawia mniej więcej połowę jego dorobku, a z analizowanych tekstów wypreparowuje cytaty tak, by pasowały do jego precyzyjnie zaprojektowanego i zgrabnie skonstruowanego wywodu. Wiele cytatów zresztą powraca wielokrotnie. Choć więc Kościelniak ma niewątpliwy talent do wydobywania efektownych i nośnych cytatów oraz do formułowania atrakcyjnych haseł interpretacyjnych, warto powiedzieć mu od czasu do czasu: „sprawdzam”. Na szczęście bowiem autor podsuwa czytelnikowi możliwość natychmiastowego zderzenia swoich propozycji interpretacyjnych z tekstami samego Kajzara pomieszczonymi w tomie *Koniec półświni*. Do tej książki dołączona została też płytką z zarejestrowanym na magnetofonie nagraniem *Samoobrony* w wykonaniu Kajzara. To nagranie z prywatnego archiwum Jolanty Lothe ma – jak pisze Kościelniak – szczególną wartość dokumentalną. Nie tylko z powodu trzasków i szmerów wynikających z charakteru nośnika, do którego artysta był bardzo przywiązany, ale też dzięki nakładającym się na czytany tekst urywkom innych rejestracji – wy-

wiadów, rozmów rodzinnych. Za sprawą decyzji redakcyjnych Kościelniaka podobnego, palimpsestowego charakteru nabrały też niektóre teksty Kajzara (*Ciąg dalszy, Wyspy Galapagos*). Kościelniak – autor wyboru i redaktor tomu – nałożył bowiem na siebie ich różne wersje, wypuklając tym samym hybrydyczność, heterogeniczność i fragmentaryczność cechujące twórczość Kajzara. Cenny materiał stanowi także druga część książki, w której zebrane zostały rozproszone teksty o teatrze, publikowane niekiedy tylko w czasopismach. W zaproponowanym zestawieniu stanowią obszerny blok, obrazujący żywość, intensywność i samodzielność Kajzarowego myślenia o kulturze.

Monografia, jak na książkę podoktoratową przystało, ma wyrazistą i barwną „podszewkę metodologiczną”. Kościelniak na szczęście nie kryje pozycji, z których do nas mówi, nie udaje badacza obiektywnego. Metodologiczna podszewka przykrojona została jednak jakoś nierówno: tu i ówdzie marszczy się i za bardzo wystaje, a w innych miejscach wydaje się dziurawa. Niektóre koncepty teoretyczne są nadużywane, inne zaś – niedostatecznie wykorzystane – stają się zaledwie etykietkami. W pierwszej grupie umieścić można obficie cytowane propozycje Judith Butler czy równie często przywoływanego, choć rzadziej chyba cytowanego Michela Foucaulta. W grupie drugiej znajdą się narzędzia estetyki pragmatycznej czy *animals studies*, o których Kościelniak jedynie wspomina, a także szczególnie ważne dla autora koncepty podmiotu słabego czy estetyki jako polityki, których nie pogłębia samodzielnie. Wybrany przez autora tryb powoływania się na humanistyczne autorytety sprawia, że jego książka nabiera miejscami charakteru teoretycznego wykładu, do którego Kajzarowe cytaty są zaledwie doklejone jako przykłady teorii potwierdzające. Obrany przez autora kąt patrzenia określa i ogranicza pole widzialności. Gdy więc przewodnikami po współczesnych koncepcjach podmiotowości stają się przede wszystkim Butler i Foucault, hybrydyczny i celowo niedookreślony odmieniec Kajzara niebezpiecznie zastyga w kostiumie szyfrowanego, homoerotycznego pożądanego, wypreparowanym zgodnie z zasadami hermeneutyki podejrzeń. A przecież – na co zresztą Kościelniak czasami zwraca uwagę – jest to tylko jedna z jego masek.

Kościelniak słusznie akcentuje autobiograficzny wymiar twórczości Kajzara. Podkreśla także jego przywiązanie do doświadczenia realności, którego metarefleksyjnym śladem jest m.in. przywoływana w książce kilkakrotnie deklaracja pisarza pomieszczona we *Włosach błazna*: „Wszystko co tu opisałem czy zapisałem zdarzyło się naprawdę i było pomyślane i powiedziane naprawdę” (K, s. 159). Kościelniak zaznacza też, że interesująca go odmienność, inność czy pojedynczość jest u Kajzara „zawsze zdefiniowana lokalnie, kontekstowo, tymczasowo” (s. 188). Jednak w praktyce traci z pola widzenia tę lokalność i kontekstowość. Chociaż akcentuje doświadczenie pograniczności jako to, które ukształtowało charakterystyczny dla artysty sposób widzenia świata, to niewiele uwagi poświęca zakorzenieniu niektórych utworów w atmosferze Śląska Cieszyńskiego. Siermiężna rzeczywistość PRL, której ślady zakrzepły w twórczości Kajzara, jest w monografii prawie nieobecna. A po-

lityczny kontekst tej rzeczywistości przesłonięty został teoretyzowaniem na temat autorytarnych procedur ujarzmiania ciał we wszelkich symbolicznych reżimach.

W *Prawie ludzkie, prawie moje* należy podkreślony został metarefleksyjny aspekt twórczości Kajzara, dla którego sztuka i teatr to miejsce pracy nad procedurami percepcyjnymi kształtującymi kulturę. W wywodzie Kościelniaka ważną rolę odgrywają więc intertekstualne tropy, pokazujące sposoby poruszania się Kajzara w kulturze oraz sposoby jej rozmontowywania. Jednak i tu Kościelniak zatrzymuje się w pół drogi. Zainteresowany tymi tropami czytelnik może prześledzić reminiscencje antyczne w twórczości autora *Końca półswini*. Kościelniak wskazuje lekturę *Króla Edypa* jako załączek buntu pisarza przeciwko mitycznej perspektywie pojmowanej jako perspektywa odbierająca suwerenność, bo uniwersalizująca doświadczenie. *Król Edyp* to pierwsza, studencka jeszcze inscenizacja Kajzara w Teatrze 38, to także podstawa pracy egzaminacyjnej na Wydziale Reżyserii warszawskiej PWST. W *Edypie* od początku interesuje go bardziej maska przybłądy niż heroicznego bohatera. Temu modelowi lektury Kajzar pozostanie wierny: zawsze czyta w książkach przede wszystkim marginesy (na przykład *Ślub* interpretuje poprzez postać Władzia, a nie Henryka), zawsze czyta inaczej. Kiedy pod koniec życia będzie gorączkowo tworzył swój wariant biblijnej historii, napisze: „złe tłumaczę Biblię” (s. 495). Kościelniak ogranicza się do prób wyjaśnienia, na czym polega owa idea „złego tłumaczenia”. Nie tropi natomiast biblijnych odniesień i nie stara się wyjaśnić, jaką rolę odgrywają one w całej twórczości Kajzara. A to niewątpliwie jeden z najważniejszych podskórnych nurtów intertekstualnych w pisarstwie urodzonego w ewangelickiej rodzinie artysty. Nurt tym ważniejszy, że – jak słusznie podkreśla Kościelniak – zmaganie z chrześcijańskim mitem stanowi istotną oś tekstów Kajzara. Wątpliwości budzi jednak interpretacja tego wątku zaproponowana w monografii. Bo czy wołanie o „zgodę na słabość”, marzenie o sztuce skrytej w „dotyku, który chce wyrazić / miłość...” (K, s. 347) ma rzeczywiście tak bardzo heretycki potencjał, jak sądzi Kościelniak?

4.

Sformułowane tu wątpliwości nie umniejszają wagi przeszło 500-stronicowej monografii *Prawie ludzkie, prawie moje* towarzyszącej wydaniu przeszło 300-stronicowego wyboru tekstów artysty, którego twórczość, sytuująca się świadomie obok kanonu, nigdy nie została tak wnikliwie przeczytana. Marcin Kościelniak napisał swą książkę z pasją i zaangażowaniem, którym towarzyszy konstruktywistyczna świadomość, że badacz zawsze w pewnej mierze stwarza swój przedmiot badań. Autor zdaje sobie sprawę, że musi czytelnika przekonać do swojego Kajzara. I jego książka jest p r a w i e przekonująca. W tym „prawie” drzemie jej największa siła. „Chciałbym, by moje utwory

wywoływały opowieści równoległe...” (K, s. 341) – marzył Kajzar. Jeśli Marcin Kościelniak ma podobne marzenie, to powinien być usatysfakcjonowany. Napisał bowiem monografię i wydał wybór tekstów prawie zapomnianego artysty, które będą prowokować do snucia równoległych opowieści o Kajzarze i o polskiej kulturze lat siedemdziesiątych XX wieku.

Henryk Markiewicz

MOJE ZDZIWIENIA

Znowu dyskutuję z profesorem Nyczem

Abstract

My Marvellings

Moje zdziwienia /My Marvellings/ is a column run by Henryk Markiewicz, retired Professor of the Jagiellonian University and one of the most outstanding Polish literary historians and theoreticians. In his essays, Professor Markiewicz presents and discusses various literary theory publications, comments on current events at the academia, argues with and questions authors of scholarly and popular articles, all the time being indefatigable in his insistence on respecting standards of academic professionalism, competence, honesty and responsibility for judgments and opinions expressed. This time Henryk Markiewicz focuses his critical attention on two articles: Ryszard Nycz's *W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy i propozycje* (*Toward Innovative Humanities: Text as a Laboratory. Traditions, Hypotheses, Ideas*) published in "Teksty Drugie" (*Second Texts*) 2013, no. 1–2, and Magdalena Popiel's *Portret jako jednostka kulturowej teorii literatury* (*The Portrait as a Unit of the Cultural History of Literature*) published in "Ruch Literacki" ("Literary Movement") 2013, no 1.

Słowa kluczowe: Nycz Ryszard, Popiel Magdalena, humanistyka, kulturowa teoria literatury, portret

Keywords: Nycz Ryszard, Popiel Magdalena, the humanities, cultural history of literature, portrait

1.

Każdy artykuł teoretyczny prof. Ryszarda Nycza przynosi propozycje nowe i śmiałe, ale też zaskakujące. Dawniej propozycje tego pokroju zapewne by dyskusję wywołały. Dzisiaj jej nie ma. Toteż nieswojo się czuję, przerywając tę ciszę. Być może nakładam sam sobie gębę niepoprawnego Besserwissera-pieniacza. Ale być może i tak już ją mam, więc niewiele ryzykuję. Chodzi o artykuł *W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy i propozycje* („Teksty Drugie” 2013, nr 1/2).

Nie będę powtarzać narzekań z powodu niezrozumiałości niektórych wywodów Nycza. Dodam tylko, że często są one dla mnie dlatego niezrozumiałe, iż nie mam za sobą tych (imponująco obfitych) lektur, do których Nycz się odwołuje. Przy dzisiejszej hiperprodukcji literatury naukowej sytuacja taka jest nieunikniona, ale też autorzy powinni pamiętać, że każdy z nas czyta trochę inne książki. Drugi powód trudności lekturowych to całkowity brak przykładów, które by rozjaśniały enigmatyczność czy skrótowość niektórych tez autora.

Proszę też wybaczyć przykre *verba veritatis*: nie mogę się pogodzić z taśmową długością niektórych zdań, z ich składniowym skomplikowaniem i tłokiem niepolskich innowacji terminologicznych. Cytuję:

Przykładem prace Claire Petitmengin, która analizując pierwszoosobowe świadectwa procesu twórczego (naukowców, filozofów, artystów, pisarzy), zrekonstruowała główne fazy konstytuowania, profilowania, negocjowania i precyzowania znaczenia w procesie rozwijania tekstu: od „źródeł myśli”, rezydualnego, przedpojęciowego i predyskursywnego progu fermentacji amalgamatu semantycznego o charakterze polisensorycznego i transmodalnego „odczuwanego znaczenia” przeżywanego doświadczenia – po znaczenie pojęciowo i dyskursywnie sformatowane, które jednak nie zastępuje ani nie wypiera owego rezydualnego stadium, lecz przeciwnie; dopiero w odniesieniu do tamtego daje się właściwie odczytać i z niego czerpie energię (intensywne pobudzenia) do dalszych przekształceń (s. 250).

Profesorze, bój się pan boga! (Hermesa, tego od hermetyczności), czy tak wolno, do kogo może dotrzeć taka mowa? Mówiąc modnym dziś żargonem, jaka jest jej performatywność? O stylistycznym okropieństwie już zmilczę.

2.

W centrum refleksji Nycza znajduje się tekst jako dziedzina przedmiotowa humanistyki. Nie podaje jego definicji, ale można wywnioskować, że chodzi tu o tekst w tradycyjnym wąskim znaczeniu, tzn. o jednostkę komunikacji językowej (skoro np. pisze on, że tekstowość to tyle samo co dyskursywność i że w obrębie współczesnej kultury teksty sąsiadują z „innorodnymi obiektami lub składnikami”). Przyznaje, że teksty tak rozumiane nie są już najważniej-

szym obiektem współczesnych badań kultury. Niemniej jednak za specyficzną cechę całej humanistyki uważa jej tekstocentryczność. Wydaje mi się, że jest w tym niekonsekwencja, bo przy dyskursywnym rozumieniu tekstu np. wytwory kultury materialnej, zabiegi magiczne, stroje, zwyczaje itp. nie są tekstami, a przecież nikt nie kwestionuje humanistycznego charakteru etnologii czy antropologii kultury¹.

Mimo „wąskiego” pojęcia tekstu stosunek do niego jest u Nycza kategorią pozwalającą skonstruować typologię całej humanistyki. Prezentuje ją w dwóch wariantach. Wariant A ukazuje trzy modele założeń, celów oraz środków humanistycznego badania i kształcenia: model formacyjny, model profesjonalny i model innowacyjny. W modelu formacyjnym, panującym od starożytności do końca XIX wieku, humanistyka służyć miała kształceniu wartościowej osobowości jej odbiorców. W modelu profesjonalnym, dominującym od drugiej połowy XIX do drugiej połowy XX wieku, występuje koncentracja na „badaniu przedmiotu i kształceniu kompetencji jego humanistycznego poznawania”.

Model trzeci, innowacyjny, panujący dziś w całej nauce, kładzie największy nacisk „na technikę badań (w sensie sposobu odkrywania), a zatem na uzyskanie odkrycia” („a zatem” budzi tu wątpliwość – odkrycie można przecież uzyskać techniką tradycyjną, nie mówiąc już o tym, że w humanistyce jest ono często rezultatem przypadku). Nycz uważa te modele za konkurencyjne i równie ważne, ale zarazem podkreśla, że prymat należy dziś do modelu innowacyjnego, w którym kryterium jest „techniczna sprawność (i sprawczość)” (s. 242). Nie nazywa celów, jakim model ten ma służyć. Nie jest to chyba model autoteliczny. Zapewne ma służyć lepszemu „badaniu przedmiotu”, jest więc służebny wobec modelu drugiego, profesjonalnego. Zdaniem Nycza, humanistyka jest w impasie, brak jej techniczno-innowacyjnego potencjału, poza humanistyką kognitywną (neurohumanistyką) i humanistyką cyfrową.

Zanim przejdę do omówienia wariantu B – kilka uwag o wariacie A. Otóż model pierwszy nie miał celu poznawczego, lecz formacyjno-wychowawczy, i tylko wtórnie był badaniem przedmiotu; głównym jego celem było kształtowanie za pomocą tego przedmiotu osobowości jego odbiorców – ich „kultury, samowiedzy, tożsamości – także jako świadomych, krytycznych, otwartych, kreatywnych obywateli oraz członków wspólnoty i społeczeństwa” (s. 248)².

¹ W dalszej części swego artykułu Nycz przyjmuje dualistyczne ujęcie kultury jako zespołu wytworów i praktyk do nich prowadzących oraz kultury jako systemu znaczeń i symboli, wzorców, aksjologiczno-kategorialnej siatki. Jak to rozumieć? Znaczenia są przecież inherentną własnością tekstu. Nie jest też dla mnie jasne, jaki jest stosunek symboli i wzorców do tekstów (bo terminy „symbol” i „wzorec” (przekalkowany zapewne z angielskiego „pattern”) używane są w bardzo różnych znaczeniach) oraz stosunek ich do aksjologiczno-kategorialnej siatki.

² Toteż niezbyt mądry wydaje mi się przytoczony przez Nycza *bon-mot* Cullera, że „jeśli celem uniwersytetu kultury było kształtowanie człowieka kultury, to za jego ucieleśnienie uznać można postać profesora uniwersytetu” (s. 243).

Wobec odmienności celów model ten nie jest jednorodny z modelem profesjonalnym i innowacyjnym. Ale należy też pamiętać, że w praktyce model formacyjny współistniał lub łączył się z modelem profesjonalnym – obok *paidei* istniała osobno filologia czy poetyka. Niektóre praktyki były obojętne, np. retoryka czy biografika. Skoro zaś celem modelu innowacyjnego są odkrycia „o praktycznym, społecznym, cywilizacyjnym znaczeniu” (s. 242), to znaczy, że dostarcza on także materiału modelowi formacyjnemu.

Nasuują się tu zastrzeżenia bardziej zasadnicze. Model ten Nycz forsuje, chcąc dostosować humanistykę do kryterium innowacyjności, które, jak twierdzi, obowiązuje dziś w stosunku do nauk stosowanych, a także niehumanistycznych nauk podstawowych. Proweniencja tego kryterium jest jawnie techniczna. Model trzeci „kładzie największy nacisk na technikę (w źródłowym sensie *technē* – jako sposobu odkrywania)” (s. 242). Tymczasem innowacyjność metody techniki ma inne znaczenie w naukach stosowanych, inne w humanistyce. Tam odbiera dotychczasowej metodzie użyteczność (kto poza historykami nauki interesuje się dawniejszymi pracami z tego zakresu?). W humanistyce zaś każda technika, jeśli jest fortunna, to powinna być kontynuowana, a więc powtarzana, wtedy przestaje być techniką innowacyjną – ale nie traci możliwości odkrywczości. Nie odbiera też wartości rezultatom uzyskanym przez techniki dawniejsze. (Nycz utożsamia innowacyjność z inwencyjnością; w moim odczuciu językowym innowacyjność odnosi się zarówno do odkryć, jak i do wynalazków, inwencyjność – tylko do wynalazków). Co więcej – niekiedy z pożytkiem dla rozwoju danej dyscypliny są one nadal praktykowane. Stylometria np. jako technika ustalania autorstwa czy chronologii utworów danego pisarza jest, przy użyciu nowych środków technicznych, z powodzeniem nadal stosowana, mimo że Wincenty Lutosławski wynalazł ją dwa stulecia temu. Takie ekstensywne uprawianie humanistyki jest więc uprawnione, co zresztą Nycz przyznaje (s. 244). Może uważa on nowy historyzm, gęsty opis, badania postkolonialne za dzień wczorajszy humanistyki, ale nie wyczerpały się możliwości badań dzięki nim otwartych. Jeśli zaś Nycz jako cechy postulowanej humanistyki innowacyjnej wymienia transdyscyplinarność, badania o wyraźnym zakorzenieniu empirycznym, nowej konceptualizacji teoretycznej i stawianiu problemów zasadniczych (s. 244) – to wymienione tu orientacje badawcze warunki te spełniają.

Jednocześnie – absolutyzowanie kryterium technicznej innowacyjności prowadzi niekiedy często do jej przeceniania, a nawet do bezkrytycznego wyboru drogi, która okazuje się w praktyce ślepą uliczką. I rychło jest porzucana. Kto dziś pamięta o francuskich semiotykach, Bremondzie czy Greymasie?

3.

Wariant B profiluje nie cele humanistycznego zainteresowania tekstami, lecz poetyki, w których zainteresowania te się realizują (a więc dodajmy: niejako

poetykę tekstów o tekstach). Jak się ma poetyka tu się pojawiająca do techniki – nie jest jasne). Autor obietnicy tej jednak nie spełnia: ześlizguje się od razu na teren węższy: omawia tylko modele praktyk obcowania z tekstem dzieła literackiego lub dzieła sztuki. Znajdujemy tu również trzy modele: pracy z tekstem, pracy nad tekstem i „pracy z tekstem” (praca z tekstem znaczy tu coś zupełnie innego niż „praca z tekstem” w cudzysłowie). Model pracy z tekstem nie odpowiada modelowi formacyjnemu z wariantu A: tam chodziło o kształcenie odbiorców z pomocą tekstów, tu o coś zupełnie innego – o odsłonięcie „duchowego świata autora oraz dziejowego sensu dzieła” (s. 249).

Praca nad tekstem to zdaniem Nycza „koronna konkurencja literaturoznawstwa” (choć specyficzna dla humanistyki jest „praca z tekstem” (s. 249). Koncentruje się ona przede wszystkim na badaniu tekstu jako przedmiotu artystycznego, zamkniętego i autonomicznego, więc realizuje częściowo cel modelu profesjonalnego z wariantu A. Mieści się tu „cała tradycja filologiczno-strukturalistyczna” (ryzykowne połączenie), a nawet klasyczne edytorstwo i badania archiwalne. Powstaje pytanie: a gdzie tu miejsce dla tradycji romantyczno-pozytywistycznej, która zajmowała się duchowym światem autora i dziejowym sensem dzieła (a więc dziedziną przydzieloną tu modelowi pierwszemu), ale dzieł literackich nie traktowała jako twórców autonomicznych i samowystarczalnych.

Model trzeci („praca z tekstem”) służy modelowi innowacyjnemu z wariantu A, skoro na czoło wysuwa poetykę jako technikę.

Omawiając wariant A, Nycz zastrzegł się, że „ujęcie” innowacyjne badań nad tekstem, to rzecz bardzo trudna, której dokonać można co najwyżej *via negativa* (s. 243). Teraz próbuje jednak w sposób pozytywny model ten scharakteryzować. Innowacyjność traktuje tu synonimicznie z inwencyjnością, co – jak już pisałem – budzi wątpliwości. Cechą tej inwencyjności jest nie tylko nowatorstwo techniczne, lecz także to, że „formuluje [ona] czy współkształtuje (a więc zmienia) to, do czego się odnosi” (s. 246).

Tu można by zauważyć, że jest to właściwość nie tylko „pracy z tekstem” innowacyjnego, ale całego humanistycznego poznania. Tyle tylko, że to, co dawniej uważane było za ułomność, którą należy minimalizować, teraz stało się najwyższą zaletą. Niestety – dodam, choć wywoła to zapewne protest neohermeneutyków. Wątpię, czy z punktu widzenia naukowego jest to siła humanistyki – podważa ona przecież tożsamość badanego przedmiotu.

Temu modelowi, trzeciemu, innowacyjnemu przypisuje Nycz traktowanie tekstu jako „inskrypcji procesu jego rozwijania i równoczesnego konstruowania znaczenia” (s. 250). Mówiąc po staroświecku, jest to badanie naukowe procesu twórczego.

Zanim jeszcze Nycz przystąpił do konstruowania obu omówionych tu wariantów, proklamował, że tekst to nie tylko zakumulowany w nim proces jego tworzenia, lecz także „aktywność w toku procesu jego tworzenia” oraz „aktywność środowiska warsztatowo-dziedzinowego i kulturowo-doświadczeniowego”, będące funkcjonalnym odpowiednikiem laboratorium (s. 240).

Mniej więcej rozumiem, co to znaczy, ale nie umiem sobie wyobrazić, jak taka analiza obejmująca i tekst, i proces jego tworzenia, i jego otocze literackie oraz społeczne miałyby wyglądać. Jeszcze więcej trudności sprawia mi koncepcja tekstu (Latourowska z ducha) umieszczona w konkluzjach. Ma to być „węzeł otwartych sieci translacyjnych operacji między tym, co przyrodnicze, społeczne i dyskursywne, mediatyzujący i inwencyjnie przekształcający relacje między umysłem, ciałem a środowiskiem” (s. 252).

Jeśli Nycz uznaje koncentrację na metodologii i doskonaleniu warsztatu (bez uznania konieczności jego weryfikacji oraz przydatności w odniesieniu do empirycznego materiału)” (s. 244) za praktykę „nieinnowacyjną, ale jednak uprawnioną, a w pewnej mierze nawet wartościową”, to na razie w tej tylko sferze znajdują się jego propozycje – jak uprawiać dziś humanistykę.

I zdziwienia, i niepewność

Zacznę od powtórzenia tego, co kiedyś już pisałem – powątpiewam w sensowność tej rubryki, skoro z sądami w niej zawartymi nikt się nie solidaryzuje i nikt ich nie odiera. Nie odierają ich także krytykownicy autorzy. Powody mogą być różne – teoretycznie mogłoby to być uznanie dla słuszności moich opinii, w to jednak wątpię; bardziej prawdopodobne wydaje mi się panujące dziś w polonistyce literackiej unikanie dyskusji i polemik. Nawet najbardziej bulwersujące tezy teoretyczne, nawet najbardziej rażące wysoki nadinterpretacyjne, nawet najbardziej rażące gafy faktograficzne nie skłaniają nikogo do sprzeciwu. Nie wzmiankują o nich recenzje prac doktorskich i habilitacyjnych, sygnowane nazwiskami wybitnych specjalistów.

Ale biorę pod uwagę także inną możliwość: może zarzuty moje są rezultatem ułomności mojego sposobu czytania tekstów humanistycznych w ogóle, lub też – co bardziej prawdopodobne – jego anachroniczności. Przecież sytuację moją jako ich czytelnika można by porównać do sytuacji Antoniego Gustawa Bema, który by czytał rozprawy Konstantego Troczyńskiego. Zapewne niewiele by z nich zrozumiał...

Stąd wzrastająca niepewność, z jaką formułuję moje zarzuty, zwłaszcza gdy chodzi o autorki/autorów cieszących się powszechnym uznaniem i zaufaniem naukowym. Zwłaszcza – proszę wybaczyć ten wtęret osobisty – gdy chodzi o uczennice/uczniów, z których jestem dumny.

Zastrzeżenia te wydały mi się potrzebne przed sformułowaniem uwag, jakie nasunęły mi się przy lekturze artykułu Magdaleny Popiel (w dalszym

ciągu M.P.) *Portret jako jednostka kulturowej historii literatury* („Ruch Literacki” 2013, z. 1).

Do pytań skłania już tytuł: nie wiadomo, co tu znaczy „historia literatury” – procesualną syntezę jakiejś literatury, czy też wszelkie badania przeszłości literackiej, które spełniają obowiązujące standardy naukowości. Nie wiadomo też, co znaczy przymiotnik „kulturowa” – dotychczas czytałem tylko o kulturowej teorii (ewentualnie poetyce) literatury.

Po lekturze całości artykułu natomiast dochodzę do wniosku, że jego zawartość tytułowi nie odpowiada. Trawestując Mieke Bal, można by powiedzieć, że jest to dyskurs wędrujący, a nawet przeskakujący z tematu na temat. Pierwszy rozdział nosi tytuł *Autor jako przedmiot pożądania*; pożądanie nawiązuje do wyrażenia Barthes’a, ale chodzi tu w ogóle o zainteresowania literaturoznawców biografią (niekoniecznie portretem) pisarza. W rozdziale drugim jest mowa o czymś zupełnie innym – tytuł brzmi *Historia literatury i nieśmiertelność*. W jednym tylko zdaniu autorka stwierdza, że wszyscy, także historycy literatury, „uznawali niekiedy procedury instrumentalizacji nieśmiertelności za swoją profesję” (s. 3); co tu znaczy „instrumentalizacja nieśmiertelności”, nie jest jasne. Zaraz jednak M.P. przerzuca się na inne tereny – na przykładzie wypowiedzi Kundery ukazuje dylematy pisarzy wynikające ze swoistego agonu śmierci/nieśmiertelności, po czym zapowiada, że przejdzie w stronę historyków sztuki podejmujących takie problemy. Zamiast tego jednak referuje poglądy Georgesa Didi-Hubermana, według którego erudycja i narracja (oparta na pewnych kluczowych pojęciach zwanych przez niego nie wiadomo dlaczego „magicznymi”) odsłania tu prawdę o śmierci i zmartwychwstaniu sztuki. Jaka to prawda? „Sztuka umierała w «złych» czasach średniowiecza i tylko wydobyte z zapomnienia twórczości starożytnych i ożywienie jej w dziełach artystów renesansu sprawiło, że ponownie zmartwychwstała i zapewniła sobie nieśmiertelność” (s. 4). Przecież to banał, i do tego nieprawdziwy (Didi-Huberman pisze o „długiej nocy, którą nazywamy średniowieczem”). Pomijam dalsze zawiłe wywody o związku między ideą nieśmiertelności sztuki a wykryciem jej tożsamości oraz o przeniesieniu tego związku na historię sztuki. Nie uzasadniają konkluzji, że droga historyków sztuki od Vasariego do Warburga, ukazana przez Didi-Hubermana, prowadzi „od samoidentyfikacji historii sztuki, poprzez język, do wizji historii sztuki poza językiem, od magicznych zaklęć, do magicznych gestów (koncepcja *Pathosformalen*)” (s. 5). Co znaczą tu „magiczne zaklęcia” i „magiczne gesty”, nie wiem (mimo zalecanej przez autorkę lektury książki Andrzeja Leśniaka *Obraz płynny*). A jeśli chodzi o *Mnemozyne* Warburga, to wcale nie miała to być historia sztuki poza językiem: atlasowi miały towarzyszyć dwa tomy komentarza; zachowały się do niego notatki i teoretyczny wstęp. Według M.P.

[...] wspomniana koncepcja legitymizacji historii sztuki skłania do postawienia jeszcze raz pytania o możliwości historii literatury wykraczającej poza słowo

w kierunku obrazu. Jest to pytanie o kompetencje poznawcze historii literatury anektującej obszar obrazu, a zatem wychylonej ku kulturze wizualnej (s. 5).

Odpowiem tak: gdyby historia literatury zaanektowała obszar obrazu, przestałaby być tylko historią literatury i uczyniłaby zbędną historię malarstwa czy filmu. A jeśli chodzi o wychylenie, to takich wychyleń współcześnie jest wiele, nie tylko ku kulturze wizualnej, lecz także ku kulturze audialnej (audiobooki) i muzycznej (piosenkarstwo itd.). Dlaczego wyróżniono tu tylko kulturę wizualną?

Następny rozdział nosi tytuł *Portret i sztuka portretu* i przypomina w jednym akapicie historię tego gatunku od starożytności. Portret pomieszany tu został z biografią (Plutarch) i historiografią (Tukidydes) – a to nie to samo! Nagłym przeskokiem M.P. zwięża tematykę do roli fotografii w portrecie narracyjno-wizualnym pisarza artysty. Twierdzi: „Jeśli przyjąć, że budowanie portretu słowno-wizualnego jest konstruowaniem swoistego przedstawienia teatralnego, to fotografia w zbiorze grających tu przedmiotów jest aktorem wielu ról” (s. 7). Nie wiem, dlaczego trzeba to przyjąć. Sens tego niezgrabnego i niejasnego zdania sprowadza się do tezy, że taki portret pełni wiele funkcji. Ale przykładów w artykule nie znajdujemy (wspomniane tu znane zdjęcie Wisławy Szymborskiej i Teresy Walas po „tragedii sztokholmskiej” nie tylko nie jest takim portretem, ale nie jest – ściśle biorąc – portretem fotograficznym w ogóle – jest to scena zbiorowa). Gdzie takich portretów szukać? Chyba tylko w wydawnictwach albumowych, gdzie wizerunki znanych postaci opatrzone są komentarzami słownymi. No i oczywiście w filmach dokumentalnych, gdzie pasmu wizualnemu towarzyszy także taki komentarz.

Tu w artykule następuje ekskurs o wartości fotografii w ogóle, zaczerpnięty z eseju Barthes’a *Światło obrazu*. Ma ona być „emanacją przedmiotu odniesienia” unieśmiertelniającą przedmiot, co nie jest dostępne malarstwu albo filmowi. Dlaczego? Uzasadnienie Barthes’a trudno mi zrozumieć, ale mniejsza o to – dla tytułowego tematu artykułu M.P. nie ma to znaczenia³.

Po ekskursie uogólniającym o fotografii autorka nie wraca już do sprawy portretu narracyjno-wizualnego, lecz zajmuje się fotograficznym portretem pisarza. Stwierdza tu oczywistość: zainteresowanie to jest mniejsze, gdy chodzi o autorów literatury fikcjonalnej, większe, gdy chodzi o autorów tekstów biograficznych i autobiograficznych. Trzeba by tu dodać lirykę, zwłaszcza taką, w której podmiot liryczny mówi o sobie lub zwraca się ku jakiemuś adresatowi. (Inna rzecz, że to wizualne zainteresowanie nie zawsze jest korzystne dla odbioru tekstu poetyckiego – czytając *W malinowym chruśniku* lepiej nie mieć w pamięci zdjęć Bolesława Leśmiana i Dory Lebenstein...).

³ Argumentów nie podaje także cytowana tu Susan Sontag, która twierdzi, że mając wybór między zdjęciem Szekspira i doskonałym jego portretem Holbeina, wybrałaby fotografię. Trudno się z tym zgodzić. Fotografia w większym stopniu gwarantuje podobieństwo do modelu niż portret, ale są takie portrety (np. przedśmiertny autoportret Wyspiańskiego), które więcej mówią o osobie portretowanej niż jakiegokolwiek fotografie.

W następnych akapitach M.P. porzuca kwestię portretu słowno-wizualnego i portretu artysty, by wrócić do fotografii. Nie jest ona przedmiotem kontemplacji, lecz doświadczeniem bytu, eksplozji, bezpośredniej obecności w świecie (jeśli jest to własna fotografia). Z takimi, skądinąd efektownymi określeniami, trudno dyskutować, jeśli nie poprzestaniemy na zdroworozsądkowej uwadze, że chyba nie każda fotografia i nie dla każdego.

Przytacza tu dalej autorka z aprobatą ogólniki Kundery o powołaniu poezji, którym jest utrwalenie w tęskniącej pamięci jakiejś „chwili bytu”. Widocznie jednak sama poezja nie potrafi temu zadaniu sprostać, skoro M.P. już od siebie dodaje, że „powołaniem historyka literatury jest sprawienie, żeby ta chwila trwała” (s. 10). Według niej właśnie kulturowa historia literatury dysponuje instrumentami, które stymulują „emocje i wrażliwość, a także sprzyjają wzniosłej kontemplacji” (s. 10). O jakie instrumenty tutaj chodzi – artykuł nie mówi. Od tematu tytułowego autorka daleko tu odeszła.

Ostatni rozdział nosi tytuł *Przebudzenie. Od portretu fotograficznego do historii nowoczesności*. Wypełnia go interpretacja znanego portretu fotograficznego Stanisława Witkiewicza i jego syna z roku 1911. Niektóre opinie autorki są śmiały mi nadinterpretacjami. Czytamy na przykład, że fotografia ta „może stanowić model obrazu-zdarzenia, któremu w doświadczeniu kulturowym można przypisać, jak chciał Victor Turner za Arnoldem van Gennepem, formę rytuału przejścia” (s. 12), albo że „twarze tych dwóch mężczyzn mówią o pełnej świadomości tego, czym jest akt portretowania”, albo wreszcie, że w fotografii tej wyraża się doświadczenie traumatyczne związku z najbliższą osobą i doświadczenie artysty, szukającego dramatycznie swojego powołania” (s. 14). Jeśli nawet zgodzić się na to wszystko, to trudno zrozumieć, o co chodzi autorce, gdy twierdzi, że ów fotograficzny portret „daje szansę historycznemu dyskursowi o sztuce wkroczyć w sferę odległą od racjonalnych systemów porządkujących”, „pozwala zaanektować Benjaminowskie «doświadczenie progę», otwierające narrację historycznoliteracką dla mitu. Historia literatury byłaby nie tylko konstrukcją mechanizmów opisanych przez współczesnych narratystów; zostałaby wyposażona także w instrumentarium «przebudzenia» («świeckie objawienie»)” (s. 12). Co konkretnie w badaniach literackich miałyby znaczyć owo „przebudzenie” z *Pasaży* Benjamina – trudno się domyślać. Wkraczanie historii sztuki „w sferę odległą od racjonalnych systemów porządkujących” czy otwarcie narracji historycznoliterackiej ku mitowi, zachwalane przez autorkę – powiem wprost – wydają mi się niebezpieczne. Odrzucenie racjonalizmu i koligacje z mitotwórstwem niczego dobrego literaturoznawstwu nie dały.

Akapit ostatni głosi:

Kulturowa historia literatury, szczególnie ta, która anektuje twórczość artystów multimedialnych, tworzy sieć powiązań między sferą tekstu i obrazu wyzwoloną spod hegemonii reguł języka i narracji. Mogłaby się zaczynać od dowolnego miejsca i poruszać z różną prędkością po trajektoriach zdarzeń restytuujących sferę kontyngencji, bezpośredniości, emocji, doświadczeń progowych (s. 12).

Zapewne kontakt poznawczy z utworami literackimi pozwala uzyskać jakąś pozajęzykową o nich wiedzę, ale jeśli wiedza ta ma być komunikowalna, musi być zwerbalizowana, a więc nie można jej uwolnić od reguł języka, a także od reguł narracji – jeśli ma być historią, a więc przedstawiać jakieś procesy rozwijające się w czasie. A dalej – jak miałyby wyglądać historia literatury zaczynająca się od dowolnego miejsca, poruszająca się z różną prędkością, na czym miałyby polegać restytucja sfery kontyngencji, bezpośredniości, emocji?

Nie potrafię sobie nawet tego wyobrazić.

Magdalena Popiel

Uniwersytet Jagielloński

W odpowiedzi Panu Profesorowi Henrykowi Markiewiczowi

Abstract

A Reply to Professor Henryk Markiewicz

In my reply to Professor Markiewicz I focus on my belief in the necessity of considering literary history as an important part of contemporary culture. I am deeply convinced, that literary history, far from abandoning its professional standards, should join the processes created by this culture and respect a new kind of sensibility and expectations typical for its participants. The crucial aim in this situation is to consolidate the value of the literature itself.

Słowa kluczowe: kulturowa historia literatury, narracja tożsamościowa, intermedialność, portret

Keywords: cultural history of literature, narrative identity, intermediality, portrait

Po przeczytaniu opinii profesora Henryka Markiewicza – jak nietrudno się domyślić – wdzięczność za zainteresowanie się moim tekstem walczy z zakłopotaniem, w jakie wprawiły mnie zastrzeżenia w niej zawarte. Mam wrażenie, że sformułowane uwagi nie są jednak propozycją wejścia w merytoryczną polemikę, świadczą raczej o niechęci do tego tekstu *en bloc* (spór dotyczyłby chyba raczej gustów, o których wiadomo, że są trudnym przedmiotem dyskusji). Przy okazji ciągi dostają też wszyscy, których w tym „niefortunnym” przedsięwzięciu przywołałam: Barthes „apodyktycznie głosi paradoksy, nie

troszcząc się o ich motywację”, Kundera posługuje się ogólnikami, Sontag jest nieprzekonująca, podobnie jak Wartburg ze swoim *Atlasem Mnemozynie* – jedynie „gigantycznym montażem różnego rodzaju obrazów artystycznych i nieartystycznych”, będących „co najwyżej ukierunkowanym materiałem do refleksji o dziejach sztuki”, Didi-Huberman – banalny w swych stwierdzeniach i mało reprezentatywny dla współczesnej historii sztuki...

Przyjmuję bez zdziwienia fakt, że sposób, w jaki formułuję poglądy w tym tekście, wykraczając poza pewne standardy, może budzić wątpliwości. Zawarłam w nim jednak, jak sądzę, dość jasne sygnały wyboru określonej poetyki. Nacechowana emocjonalnie retoryka oraz odbiegająca od sztywnych rygorów wywodu naukowego kompozycja tego artykułu miała czytelnikowi zasugerować, że ma do czynienia z deklaracją pewnych przekonań czy nawet rodzajem manifestu. Nie lansuję „żarliwego literaturoznawstwa”, ale akceptuję i cenię wypowiedanie się o literaturze (nie tylko współczesnej) niestroniące od ujawniania pasji, którą budzi sam przedmiot sztuki (nie zaś aplikowana do niego ideologia). I taki też model uprawiania historii literatury (w znaczeniu szerokim jako „wszelkie badania przeszłości literackiej”) uważam za wyjątkowo cenny, bo dający nadzieję na wpisanie się w mechanizmy współczesnej kultury. Zgłaszam tym samym akces do tych nurtów poszukiwań metodologicznych, które uwzględniają konieczność dostosowania dyskursu historycznoliterackiego do wrażliwości i doświadczeń uczestników różnych obiegów kultury. Droga kontaminacji doświadczenia historycznego i estetycznego np. w wersji proponowanej przez Hansa Ulricha Gumbrechta czy propozycja egzystencjalnej historii literatury wydają mi się szczególnie interesujące.

Rzeczą ważniejszą niż teorie będące zapleczem intelektualnym mojego tekstu są pewne przesłanki, które skłoniły mnie do jego napisania. Pozwolę sobie krótko je przedstawić.

1. Historia literatury jest nie tylko dyscypliną wiedzy literaturoznawczej (nie podzielam radykalnego sądu wykluczającego ją z obszaru nauki), ale także – a dziś przede wszystkim – istotnym składnikiem kultury. Spośród wszystkich dziedzin literaturoznawstwa właśnie ona wydaje się najsilniej związana z mechanizmami współczesnego „rynku dóbr symbolicznych” kształtującymi oczekiwania odbiorców. Analizowanie i interpretowanie, syntetyzowanie i systematyzowanie – te wszystkie zabiegi dokonywane w porządku historii literatury nabierają w tym kontekście szczególnego znaczenia. Tekstowy świat historyka literatury nigdy nie był kosmosem, w którym istniał tylko jeden rodzaj siły grawitacji, od jednych zakurzonych tekstów do drugich (np. od dzieła literackiego do syntezy historycznoliterackiej). Nawet w okresach największego kultu scjentyzmu przekonanie o braku pozatekstowych presji obnażało w końcu swoją iluzoryczność. Tęsknota za autonomią sztuki i nauki jest dziś uczuciem nader rzadkim. Z tego podwójnego statusu historii literatury wynikają zarówno jej dzisiejsze ograniczenia, jak i jej powinności.

2. W ostatnich czasach historia literatury padła ofiarą procesów kulturowych prowadzących do erozji dwóch fundamentalnych pojęć, z których czer-

pie soki: historii i literatury. Dominacja prezentyzmu, uwiad wrażliwości historycznej, zanik ciekawości dla bliższej lub dalszej przeszłości – wszystko to zmniejszyło rangę poczynań historyka literatury. Równocześnie kryzys samej literatury jako medium kulturowego osłabił jego pozycję. Ten stan rzeczy powoduje lęk literaturoznawców nie tyle o to, że uprawiany przez nich ogródek porośnie perz (wierzę, że zawsze znajdą się mądrzy i troskliwi ogrodnicy), ile o losy owoców z tego ogródka, z których korzystać będą rychło tylko jego pracownicy, a w zapomnienie pójdzie misja hojnej dystrybucji owych fruktów.

3. Sądzę, że uprawianie dzisiaj historii literatury powinno uwzględniać ów wymiar pragmatyczny. Prace historycznoliterackie mają swojego adresata, co oznacza, iż w strategii historii literatury powinny być wpisane określone możliwości i oczekiwania dzisiejszego odbiorcy (znakomitym przykładem świadomości tego rodzaju sytuacji i wyciągnięcia z niej wniosków jest współczesne muzealnictwo). Nie sposób dziś pisać dla „późnych wnuków” czy admiratorów uniwersalnych prawd. Ale też nie sposób wyrzec się prawa do przekonywania nieprzekonanych, ustąpić pola i oddać terytoria historii i literatury – „absolutnej terażniejszości” i nowym mediom.

Wydaje się, że współczesna kultura udostępnia historykom narzędzia mogące służyć reaktywacji „przeszłości” (o tym właśnie pisałam wprowadzając motyw „nieśmiertelności”). Wybór danego pisarza na bohatera książki, starania o grant wydawniczy na reedycję dzieła, inicjowanie konferencji poświęconej czyjejs twórczości, obchody jubileuszowe – to są działania, które w sferze kapitału kulturowego mają moc boskiej sprawczości, decydują o ponownych narodzinach i trwaniu jednych, a pogrążeniu się w niepamięć innych. Ważne, czy historycy literatury – rozpoznawszy te mechanizmy – dobrze je wykorzystają i potrafią stworzyć obraz dawnej literatury jako trwałej wartości.

4. Refleksja nad metodami budowania dyskursu historycznoliterackiego może objąć – i to jest propozycja, na której się koncentruję – dwa newralgiczne problemy współczesnej kultury i humanistyki, jakimi są: narracja tożsamościowa i intermedialność. Stąd wskazanie na portret jako pewien obszar badawczy (nie tylko gatunek przypisany danej sztuce i podlegający określonym specjalistycznym procedurom) rozciągający się w poprzek wielu dziedzin, który może stać się domeną ważnych dziś pytań.

Wielkość mediów, jakimi się posługiwał nowoczesny artysta (literatura fikcjonalna, dokument osobisty, malarstwo, fotografia, teatr, film), wpływała na konstytuowanie się „ja” i zwiększała sugestywność autoprezentacji. Artykuł jest formą prolegomeny do książki o multimedialnych artystach polskiego modernizmu, którzy świadomie operowali formą portretu i autoportretu w literaturze, krytyce literackiej i artystycznej oraz sztukach wizualnych.

5. Tekst historycznoliteracki może być formą reprezentacji jednostkowego doświadczenia poznawczego. W interpretującym rozpoznaniu przeszłości różnorodna materia tekstów kultury sprzyja ukazaniu nie tylko logicznych, racjonalnych porządków epistemologicznych, lecz także tych nieprzewidywalnych, mających cechy przypadku, zaskoczenia, niespodzianki. W mojej

praktyce historyka literatury procedury interpretacyjne były często ściśle powiązane z impulsem pochodzącym ze sztuk wizualnych (oczywiście, nie chodzi tu o tradycyjne metody komparatystyczne). Dodatkowo, w pracach historycznoliterackich obraz może być wykorzystany nie tylko jako środek ściśle poznawczy, lecz także perswazyjny (efekt „uobecnienia przeszłości”).

I jeszcze, kończąc, o wyobraźni. Są dziś w świecie literatury i literaturoznawstwa rzeczy, które nie śniły się historykom literatury przed trzydziestu laty. Nasze wyobrażenia, wiedza, pragnienia i oczekiwania jako studentów polonistyki oraz początkujących nauczycieli akademickich były krańcowo odmienne od naszych dzisiejszych doświadczeń i wielokrotnie musieliśmy przekraczać granice naszej własnej wyobraźni. Jako humaniści mamy przywilej komentowania, krytycznej lektury otaczającej nas rzeczywistości naukowo-dydaktycznej, ale stajemy także przed koniecznością rozwiązywania problemów, o których rzeczywiście nie śniło się nam, magistrantom Pana Profesora. Świat kulturowej *doxy* zachwiał się w posadach, porozumienie w kręgu kanonicznych lektur i naukowych procedur prawie przestało być możliwe. Wyciągnięcie wniosków z diagnoz kulturowych może dać szansę ocalenia Przeszłości i Literatury jako istotnych wartości. I to jest stawka w dzisiejszej grze historyków literatury-edukatorów, grze, której jeszcze kilka dekad temu nikt nie mógł sobie wyobrazić. Gdzie szukać motywacji i zachęty? Jak to bywa w czasach „schyłkowych paradoksów”, na przykład w słowach Zygmunta Baumana, deskryptora płynnej nowoczesności, który w jednym z ostatnich wywiadów mówi: „W epoce nieustannych i niespodziewanych zmian szuka się skrawka terenu, na którym można by bezpiecznie postawić stopę”.

Noty o autorach

Dominik Antonik, doktorant na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się teorią literatury i kultury, bada najnowszą literaturę i jej związki ze sferą publiczną. Przygotowuje rozprawę doktorską o statusie i funkcji autora we współczesnej kulturze.

Paweł Kaczmarek, student filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, krytyk literacki, redaguje dział recenzji książkowych w magazynie „Rita Baum” oraz „8. Arkusz” – młodoliteracki dodatek do miesięcznika „Odra”.

Karolina Koprowska, studentka filologii polskiej (specjalność antropologiczno-kulturowa) i judaistyki w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ.

Marta Koronkiewicz, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, krytyczka literacka. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą powojennej awangardzie poetyckiej w ujęciu antropologiczno-literackim i na podstawie badań nad codziennością.

Henryk Markiewicz, emerytowany profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk i teoretyk literatury, członek PAN i PAU. Ostatnio wydał m.in. *Cracoviana. Sprawy i ludzie* (Kraków 2009), *Od Tarnowskiego do Kotta* (Kraków 2010), *Mowy i rozmowy* (Kraków 2011) oraz *Czytanie Irzykowskiego* (Kraków 2011).

Ewa Partyga, dr, adiunkt Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN, zajmuje się teatrem oraz dramatem XIX i XX wieku w perspektywie antropologicznej, a także komparatystycznej; jest redaktorem naukowym serii wydawniczej Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN. Wydała książkę *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej* (Kraków 2004).

Wit Pietrzak, dr, pracuje w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego. Autor książek *Życie po życiu* (Łódź 2012) i „*Levity of Design*”. *Man and Modernity in the Poetry of J.H. Prynne* (Newcastle 2012).

Magdalena Popiel, prof. dr hab. w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się estetyką modernizmu, teorią i historią powieści, włoską krytyką literacką. Autorka książek *Historia i metafora* (Kraków 1989), *Oblicza wzności. Estetyka powieści młodopolskiej* (Kraków 1999), *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty* (Kraków 2007, wyd. 2 poszerzone 2009).

Sławomir Jacek Żurek, prof. dr hab., kierownik Katedry Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, redaktor serii naukowej „Studia z polonistycznej teorii kształcenia” wydawanej w Towarzystwie Naukowym KUL. Ostatnio opublikował: *Z pogranicza. Szkice o literaturze polsko-żydowskiej* (Lublin 2008) oraz *Zastygłe w polszczyźnie. Szkice o świętach w poezji polsko-żydowskiej dwudziestolecia międzywojennego* (Lublin 2011).