

WIELOGŁOS

1 (9) 2011

WIELOGŁOS

Pismo Wydziału Polonistyki UJ

WIELOGŁOS Pismo Wydziału Polonistyki UJ 1(9) 2011

RADA NAUKOWA

Andrzej Borowski (Uniwersytet Jagielloński)

Maria Delaperrière (INALCO, Paryż)

Michał Paweł Markowski (Uniwersytet Illinois, Chicago)

Leonard Neuger (Uniwersytet Sztokholmski, Szwecja)

Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński; IBL PAN)

Marta Wyka (Uniwersytet Jagielloński)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Teresa Walas (redaktor naczelna)

Tomasz Bilczewski

Jarosław Fazan

Dorota Kozicka (redaktor prowadzący)

Tomasz Kunz (sekretarz redakcji)

Adres redakcji: Wydział Polonistyki UJ,
31-007 Kraków, ul. Gołębia 16, pok. 48
e-mail: wieloglos.redakcja@uj.edu.pl

Projekt okładki: Jadwiga Burek

Redaktor językowy: Lucyna Sadko

Korektor: Izabela Bilińska-Socha

Skład i łamanie: Katarzyna Mróz-Jaskuła

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński

Wydanie I, Kraków 2011

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

ISBN 978-83-233-3324-1

ISSN 1897-1962

Nakład 200 egz.

Pierwotną wersją czasopisma jest wersja online zamieszczona w internecie

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Świadomość krytyki. Ankieta „Wielogłosu”

| | |
|--|---|
| Bernadetta Darska, Inga Iwasiów, Jerzy Madejski, Karol Maliszewski, Tomasz Mizerkiewicz, Dariusz Nowacki, Joanna Orska, Magdalena Rabizo-Birek, Wojciech Rusinek, Leszek Szaruga, Piotr Śliwiński, Maciej Urbanowski | 7 |
|--|---|

Rozprawy i szkice

| | |
|--|-----|
| Dorota Kozicka, <i>Co to znaczy dzisiaj być polskim krytykiem?</i> | 47 |
| Piotr Śliwiński, <i>Polityczna, niepartyjna</i> | 59 |
| Arleta Galant, <i>Literatura, feminizm, krytyka – inne konstelacje?</i> | 67 |
| Anna R. Burzyńska, <i>Krytyka teatralna w fazie przebudowy</i> | 81 |
| Joanna Orska, <i>Próby nowej krytyki</i> | 93 |
| Anna Kałuża, <i>Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki</i> | 104 |

Prezentacje

| | |
|--|-----|
| Marjorie Perloff, <i>Zróżnicowane czytanie</i> | 121 |
| Tomasz Cieślak-Sokołowski, <i>Jak czytać współcześnie współczesną poezję? Kilka uwag o strategii krytycznej Marjorie Perloff</i> | 144 |

Recenzje i omówienia

| | |
|---|-----|
| Tomasz Mizerkiewicz, <i>Krytyka powodowana gniewem (O „Antologii dwudziestowiecznego pamfletu polskiego” w opracowaniu Doroty Kozickiej)</i> | 157 |
| Krzysztof Biedrzycki, <i>Doczytywanie Błońskiego: krytyk intymny (O książkach Jana Błońskiego „Gospodarstwo krytyka. Pisma rozproszone” i „Błoński przekorny. Dzienniki. Wywiady” w wyborze i opracowaniu Mariana Zaczyńskiego)</i> | 163 |
| Olga Szmidt, <i>Chybiona rewolucja (O „Zwrocie politycznym” Igora Stokfiszewskiego)</i> | 173 |

Moje zdziwienia – Henryk Markiewicz

| | |
|--|-----|
| <i>Czy to poezja?</i> | 185 |
| <i>Spóźnione glosy do wywiadu o historii</i> | 187 |
| <i>Antyteoretyczna teoria</i> | 190 |

| | |
|------------------------------|-----|
| Noty o autorach | 197 |
|------------------------------|-----|

ŚWIADOMOŚĆ KRYTYKI



Ankieta „Wielogłosu”

Z przekonaniem, że wypowiedzi sprowokowane ankietowymi pytaniami to jedna z istotnych dzisiaj form krytycznej wymiany myśli, zwróciliśmy się do krytyków z kilkoma pytaniami dotyczącymi współczesnej krytyki w kontekście przemieszania tendencji, języków, kryteriów, kanałów komunikacyjnych, ale też pojawiających się w ostatnich latach manifestów i programów.

Rozpisaliśmy naszą ankietę zapewne trochę z niepewności, czy potrafimy dobrze nakreślić przestrzeń obecnej krytyki; trochę z obawy, czy nie zamknijemy jej w klatce akademickiej refleksji, skracając jej oddech i ucinając (i tak już mocno podcięte) skrzydła; ale też z przekonania, że w takiej materii jak krytyka liczy się (*nomen omen*) wielogłosowość i że metakrytyczne refleksje, które oczywiście nie zastąpią krytycznej roboty, są – cokolwiek by o nich powiedzieć – potrzebne i inspirujące. Jednym słowem – rozpisaliśmy tę ankietę nie tyle w zastępstwie poważnej dyskusji, ile z chęci dopuszczenia do głosu krytyków działających w różnych przestrzeniach i obiegach komunikacyjnych. Pytania o faktyczne (i postulowane) miejsce krytyki literackiej w różnych obiegach współczesnej kultury czy też o to, po co, dla kogo i z jakim umocowaniem czyta i pisze dziś krytyk, miały – w naszym zamierzeniu – stanowić punkt wyjścia do rozważań na temat aktualnego usytuowania krytyki.

Otwarta formuła pytań miała sprzyjać różnorodności. I tak też się stało – jedni odpowiadali na każde z nich po kolei, inni – korzystając z naszych inspiracji – zdecydowali się na całościową odpowiedź bądź na znaczące ominięcie niektórych z nich. Nie wszyscy mogli i zechcieli odpowiedzieć na nasze pytania, ale te wypowiedzi, które otrzymaliśmy, oparte na doświadczeniu i codziennej praktyce każdego z krytyków, dobitnie świadczą o różnorodności myślenia, różnaitości języków krytycznego opisu, postrzegania literatury i sytuacji wokół literatury. Rozpoznania na temat obecnego stanu krytyki – rozpięte pomiędzy przekonaniem o coraz większym znaczeniu opinii czytelnika amatora, poczuciem odpowiedzialności za własne, zawodowe krytyczne czytanie oraz intrygującymi, „utopijnymi” tezami o krytyce jako „tworzeniu (wytwarzaniu) miejsc oporu” – stanowią interesujący punkt odniesienia dla akademickiej refleksji nad krytyką literacką, której poświęcony jest niniejszy numer „Wielogłosu”.

Pytania, z którymi zwróciliśmy się do krytyków, brzmiały:

- 1. Jakie jest dziś faktyczne (i postulowane) miejsce krytyki literackiej w różnych obiegach współczesnej kultury?**
- 2. Dla kogo czyta/pisze dziś krytyk?; jak czyta?; po co czyta?**
- 3. Czy krytyka jest/była/może być przestrzenią wolności, a jeśli tak, to jak tę wolność rozumieć?**
- 4. Dlaczego, mimo ciągłych narzekań, krytyka jest (jeśli jest) dla nas, krytyków, ciągle atrakcyjna?**
- 5. Czy i jakie są dziś autorytety i kryteria krytycznoliterackie? Kto jest ich ewentualnym dysponentem?**

Wszystkim krytykom, którzy zechcieli na nie odpowiedzieć,
bardzo dziękujemy.

Dorota Kozicka



Bernadetta Darska

1.

Krytyka literacka musi zrezygnować z samozadowolenia i poczucia, że opinia osób zawodowo zajmujących się literaturą cokolwiek znaczy. To smutne, bo możemy dziś mówić nie tylko o upadku autorytetów, lecz także o coraz większym, by odwołać się do określenia Adrew Keena, kulcie amatora. Nie byłoby nic złego w tym, że tzw. zwykły czytelnik dzieli się publicznie swoimi opiniami, gdyby nie fakt, iż coraz częściej mają one większą wartość niż ocena krytyka. Podejrzliwe traktowanie głosu krytyka przy jednoczesnym dowartościowaniu głosu amatora jest szczególnie niepokojące w przypadku lektur biegunowo różnych, a więc literatury bardzo słabej i tej z najwyższej półki. Amator często uznaje to, co jest artystyczne, za niezrozumiałe, a to, co jest przystępne i schematyczne, za doskonałe. I taki przekaz zostaje upubliczniony oraz rozpowszechniony. Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o Internecie. Krytyka literacka nazbyt łatwo rezygnuje z obecności w tym medium, a zważywszy na fakt, że potencjalny czytelnik pierwszej informacji szuka właśnie w sieci, łatwo przewidzieć, jakie są tego konsekwencje. Anonimowa lektura (nicki) wypiera spersonalizowane czytanie (imię i nazwisko). Internet, choć jest jednym z najbardziej demokratycznych mediów, tak naprawdę wymaga szczególnie wyselekcjonowanego odbioru. Nie każdy potrafi go dokonywać. Obok więc tekstów ciekawych, barwnych, poprawnych stylistycznie i wyrazistych mamy też do czynienia z grafomanią – myślę tu o blogach książkowych oraz portalach poświęconych kulturze. Nie lepiej jest w mediach wysokonakładowych. Tekst krytycznoliteracki został właściwie wyparty przez recenzenctwo, i to często w dość nieporadnej postaci – bo jak inaczej określić teksty, które przypominają lekko zmodyfikowaną informację z okładki książki? Z kolei prasa literacka ma się coraz gorzej. Nieregularność ukazywania się to jej największa słabość. W rezultacie głos krytyka w tego typu medium nie ma wymiaru aktualnego, lecz zyskuje znaczenie przede wszystkim historyczne. Jest więc źle, bo – po pierwsze – krytyka mało kto chce słuchać, bo – po drugie – krytyka ma coraz mniej miejsc, w których może mówić głośno, a więc słyszalnie, bo – po trzecie wreszcie – głos krytyka zostaje zrównany z głosem amatora.

2.

Odpowiem w swoim imieniu, a więc dla kogo czytam, jak czytam i po czytam. Dla siebie, bo czytanie i pisanie o literaturze jest dla mnie waż-

na częścią mojego życia. Także dla tych, którzy zechcą sięgnąć po mój tekst i w trakcie lektury odkryją, że myślą podobnie/inaczej, że chcieliby się pokłócić z tym, na co zwracam uwagę, że uświadamiają sobie, iż im też na książce zależy. Wierzę, że relacja między krytykiem a czytelnikiem istnieje nie tylko na poziomie polecenia/odradzania, ale też dyskusowania. Unikam postawy autorytarnej. Nie wszystko wiem i nie wszystko przeczytałam. Choć czytam dużo (średnio jedna książka dziennie), to jednak ciągle towarzyszy mi poczucie niedosytu. Jak czytam? W sensie technicznym szybko, choć uważnie. W sensie ideowym – z nadzieją, że książka pokaże mi taką część świata, która będzie moja, okaże się obca, przed czymś mnie ostrzeże, coś mi uświadomi. Nie potrafię czytać tylko dla rozrywki. Nawet jeśli mam do czynienia z literaturą popularną, „włącza” mi się analizowanie i interpretowanie. Po co czytam? Bo bez literatury życie byłoby uboższe. Bez książek nie miałabym dostępu do tylu sensów, do jakich docieram właśnie dzięki lekturze. Nie umiem wyobrazić sobie siebie bez czytania. Brzmi patetycznie, wiem. Ale ponieważ tak często się mówi dzisiaj o zaniku czytania, może trochę wzniosłości dla przeciwwagi też się przyda.

3.

Powinna być. Rozumiem przez to niepoddawanie się żadnym ideom i ideologiom. Krytyk musi zachować niezależność. Nie chodzi o to, by być wolnym od czytania zaangażowanego, ale by nie przedkładać słusznej, jak powiedzieliby niektórzy, idei nad jakość tekstu, który się czyta. Najważniejsze w literaturze jest to, jak dany pisarz opowiada i jak bardzo potrafi nas przekonać do swojego świata. Szukanie najpierw feminizmu, lewicowości, antymieszczaństwa czy innych -izmów jest w tym przypadku nieporozumieniem. Co więcej, tego typu służebne wobec idei gesty należy uznać za jej zaprzeczenie, a nawet niszczenie. Można by w tym miejscu przywołać przykłady umocowane politycznie – mam tu na myśli, z jednej strony, niektóre prozatorskie książki wydane przez „Krytykę Polityczną” czy „Ha!art” lub, z drugiej strony, recepcję książek np. Wildsteina. Krytyk wolny to krytyk, który nie poddaje się modom, ale i – co uznaję za równie ważne – unika uprzedzeń. Daje więc szansę autorowi nawet wtedy, gdy poprzednia jego książka nie była udana. Nie pogardza literaturą popularną, bo wie, że dobra powieść kobieca, intrygujący kryminał czy pasjonująca powieść fantasy także się zdarzają. Śledzi nie tylko wybraną grupę książek – tylko proza, tylko poezja, tylko twórczość kobiet itp., ale stara się ogarniać możliwie duży wycinek całości. Bo wierzy, że coś ważnego mogłoby mu umknąć i stara się tego uniknąć. Jest więc wolny, bo ciągle odczuwa ciekawość w stosunku do literatury.

4.

Chyba nie tylko chodzi o atrakcyjność, ta przecież jest dość wątpliwa w świecie zrównującym głosy krytyka, recenzenta, czytelnika amatora i kogoś, kto w ogóle nie czyta. Powiedziałabym raczej, iż w uprawianiu krytyki literackiej tkwi nadzieja, że istnieją ludzie, dla których literatura jest ważna;

że są tacy, dla których czytanie jest czynnością tak oczywistą jak jedzenie czy spanie; że można spotkać ludzi, dla których literatura jest tą najciekawszą podróżą – bo da się dzięki niej dotrzeć niemalże wszędzie i da się dotknąć tego, do czego w realnym życiu nigdy byśmy się nie zbliżyli. Uprawianie krytyki to szukanie porozumienia z drugim człowiekiem za pomocą literatury. W tekście o książce zawsze zawiera się potencjalność rozmowy. I chyba ten walor komunikacyjny jest istotniejszy od – jak powiedzieliby pewnie niektórzy – władzy (wskazywanie książek wartych uwagi i eliminowanie tych, które na nią nie zasługują) czy widzialności (obecność w mediach).

5.

Każdy piszący mógłby pewnie wskazać tych, których ceni i podziwia. Czy jednak głos krytyka jest głosem słyszalnym poza środowiskiem literackim? Czy tzw. przeciętny czytelnik, cokolwiek takie określenie znaczy, zna te nazwiska, które wymienilibyśmy dzisiaj, mówiąc o krytykach opiniotwórczych? Wątpię. To, co najbardziej niepokoi, to fakt, że istniejące obiegi literackie nie opierają się na kontaktowaniu się z sobą, ale na izolacji. Akademicy nieszczególnie się interesują tym, co piszą krytycy; krytyków nie obchodzi czytelnik, który w Internecie dzieli się swoim widzeniem literatury, a ów zwykły odbiorca – potencjalny nabywca książki – woli sugerować się opinią kolegi lub koleżanki niż profesjonalisty. Rozmyciu ulega więc instytucja autorytetu – w każdej ze wspomnianych grup opinia kogo innego będzie traktowana jako ważna.



Inga Iwasiów

1.

Na podobnie sformułowane pytanie staramy się odpowiadać zawsze w dyskusjach o krytyce, ankietach, autokomentarzach. Tak więc odpowiadałam na nie już kilkakrotnie, ale nie znam dość dobrej odpowiedzi. To pytanie z gatunku psychoterapeutycznego i metakrytycznego, przy czym ja wolę się oddalić na dwa kroki od strefy poważnych diagnoz i przyznać, że chodzi o samopoczucie. Moje samopoczucie, nasze samopoczucie. Krytycy – muszę powiedzieć rzeczy banalne – znajdują się w trudnym położeniu ludzi wykształconych na kulturze oraz wartościach zepchniętych obecnie do niszy i próbujących wykonywać gesty zaznaczające pole ich/naszej władzy. Krytycy chcą (czytaj też: i ja ulegam tej pokusie) zajmować centralne miejsce prawodawców-tłumaczy tekstów kultury, tyle że nie znajdują posłuchu. Posłuchu w takiej skali, o jakiej marzą. Słyszałam w radiu wywiad z redaktorem magazynu GW „Książki”, który mówił: krytycy sami strzelają sobie w stopę, bo wymądrzają się na temat jakichś nikogo nieobchodzących kategorii, zamiast mówić o sprawach zajmujących czytelników. Tak więc nawet w magazynie poświęconym książkom krytyków poddaje się reedukacji na komunikatywność, na kulturę masową, na zaangażowanie, na czytelność, na poczytność. Ja nie mam nic przeciwko temu, ale też chciałabym w tej sprawie większej wolności. Niechże jedni piszą do gazet, inni uprawiają akademicką analizę, jeszcze inni zaspokajają artystyczne ciągoty. Wieloobiegowość współczesnej kultury daje szansę na te różne typy krytycznej obecności i ekspresji. Problem polega tylko na tym, że wzorem z Sèvres współczesnej krytyki jest niemożliwa hybryda dawnego znaczenia i współczesnej popularności. Podobnie jak z powieścią – pisarze chcieliby pisać książki zarazem doniosłe, jak i popularne. Rzadko można osiągnąć oba te cele. Dla siebie i także w toku uniwersyteckiego edukowania myślę o tym następująco: krytyk potrzebuje mocnego ugruntowania w samym sobie, pewności tego, co go zajmuje, tak by mógł opierać się pokusom. Nie mam na myśli pokus takich, jak pisanie „ustawianych” recenzji i mieszanie kampanii promocyjnych z refleksją nad kulturą, ale zawieszenie w sobie zazdrości, zawiści, chęci forsowania własnych racji podszytych faktyczną pogardą wobec innych, zwłaszcza wobec pisarzy. Zaangażowanie w zawód rozumiem jako umiejętność analizowania, pisanie i umierania za sprawę literatury; jeśli ktoś tak to sobie ustawi, znajdzie miejsce i w gazecie, i w akademii. Nie warto pytać o znaczenie, warto nadawać znaczenie własnej działalności czytelniczej.

2.

To zależy od krytyka i miejsca. Są tacy, którzy czytają i piszą dla czytelników głównonurtowych mediów, są i ci, których czyta kilkudziesięciu prenumeratorów czasopisma literackiego. Czytamy w społecznościach i grupach interesów, biorąc niekiedy udział w przebudowie małych segmentów rzeczywistości społecznej. Wciąż czytamy akademicko, pisząc na bieżąco historię literatury. Moim zdaniem, nieuchronne dziś jest czytanie/pisanie po stronie wyraźnych światopoglądów, ale właśnie takie przynosi najwięcej zagrożeń. Chodzi o to, że łatwo rezygnujemy z wiedzy o literaturze na rzecz konsumpcji literatury. Myślę, że zamierający na naszych oczach model debiutu krytyczno-literackiego na łamach prasy kulturalnej był najlepszą szkołą krytyki. Ograniczał – pisano wówczas w pewnym sensie dla redakcji, bo redakcja miała decydować o druku, co sprzyjało reprodukowaniu stylów krytycznych, nie zawsze fortunnych – i jednocześnie ustanawiał krytykę jako rzemiosło.

Najlepiej będzie, jeśli odpowiem za siebie. Czytam bardzo dużo i zarazem interesownie. Dużo, żeby mieć orientację. Interesownie, bo w ten sposób redefiniuję sobie pojęcie tego, czym jest dziś literatura. Wiedza ta jest mi potrzebna, gdy piszę o konkretnym utworze lub zjawisku. Moja sytuacja jest jednak inna niż krytyka nieakademickiego: wykorzystuję lektury w toku nauczania, nie tylko publikując recenzje.

Sądzę, że najlepsi krytycy czytają, bo mają przymus czytania, nie rozumieją świata bez literatury. Są z tym swoim nawykiem w wiecznym okresie dojrzewania, szukają potwierdzenia swoich poglądów i odpowiedzi na bolesne kwestie, a niekiedy też rozrywki.

3.

Cóż, w jednym piśmie nie wydrukują tego, w innym owego. Zakładamy własne pismo, lecz dotację dostanie to, a nie tamto. Do programu telewizyjnego zaproszą, ale pod warunkiem. W tej sytuacji wolność staje się kategorią problematyczną. Można jeszcze publikować w Internecie, jednak zasięg blogów krytycznych pozostaje niewielki, często odzwierciedla konstelację towarzyską, w której funkcjonują autorzy. Krytyk nie może być poza systemem, ponieważ potrzebuje komunikacji. Ja sama czuję się wolna, ale od bycia krytyczką nie zależy moja przyszłość. Łatwo mówić innym: pracujcie na swoją niezależność, nie ulegajcie modom, burzcie hierarchie. Powiedzcie głośno, co myślicie o sławnych, przecenianych pisarzach. Napiszcie w szkicu krytycznym coś więcej o sobie. Zainwestujcie w nieznanach. No i potem się okazuje, że z moich nawoływań do wolności wychodzi jakaś malutka koteria, grupa wsparcia, siatka powiązań i w końcu zależność. Tak więc nie wiem, powtórzę: ja się czuję wolna, ale ja mam lepiej, ponieważ nie walczę o pozycję.

4.

Najwspanialsze zajęcie świata: czytanie, pisanie, układanie dialogów między tekstami, szukanie ciągów myśli, używanie wymyślanych przez siebie narzędzi, próbowanie języka, notowanie przeżyć. Debaty o literaturze i krytyce,

jakby świat wokół nie borykał się z kryzysem. Głaskanie ego: jesteśmy ponad tandetę tego, co nazywane jest kulturą, do rąk nie bierzemy jej wytworów. Przyjaźnie z pisarzami i krytykami. Prowadzenie spotkań, podczas których ktoś nagle mówi, że znajduje w książce odpowiedź w sprawie życia. Znęcanie się nad nielubianymi autorami, którzy szukają wobec tego miłości gdzie indziej. Poczucie władzy, gdy ustanowimy jakąś (cóż z tego, że chybotliwą?) hierarchię. Poza tym – leżenie na kanapie z książką, notesem, laptopem, kawą, cukierkami.



Jerzy Madejski

1.2.3.4.

Moje zajęcia krytyczne związane są z współpracą z dwoma tytułami: „Nowymi Książkami” oraz „Pogranicznymi” (sporadycznie z innymi periodykami naukowymi, literackimi i kulturalnymi). W pierwszym pełnię rolę recenzenta, w drugim krytyka i – ostatnio coraz częściej – tego, kto prosi o omówienia i zdobywa książki u wydawców. Stąd mam ograniczone pole obserwacji. Przyznaję jednak, że staram się też śledzić (i z ciekawości, i z powodu uniwersyteckich obowiązków), co się dzieje z dyskursem krytycznym jako takim.

„Nowe Książki” to, jak wiadomo, periodyk poświęcony nowościom z zakresu literatury i różnych dziedzin humanistyki, o charakterze przede wszystkim informacyjnym. Tu więc – niezależnie od tego, czy redakcja zamawia recenzję książki akademickiej czy literackiej (eseistycznej, poetyckiej, prozatorskiej) – chodzi przede wszystkim o to, by wskazać w niej coś, co byłoby jej rekomendacją zachęcającą do lektury. Recenzent nie tyle interpretuje, ile informuje (również z uwagi na rozmiar tekstu – do pięciu tysięcy znaków). Oczywiście, i tu wartościowanie jest nieuchronne. Także dlatego, że trafiają do mnie z redakcji nader różne opracowania. Jeśli więc w obszarze krytyki akademickiej pojawiają się rozprawy o twórczości Tadeusza Różewicza: Tomasza Kunza i Jana Marxa, to w omówieniu informacyjnym trzeba jakoś powiedzieć, że z lektury pierwszego tomu będzie pożytek, a czytanie drugiego można sobie darować (zwłaszcza że, być może, przeczyta to np. socjolog zainteresowany diagnozami kulturowymi Różewicza).

Ale i w tej roli jest coś powabnego. Praktykowanie działalności recenzyjnej pozwala podtrzymać ciekawość tego, co nowe. I dotyczy to zarówno publikacji uniwersyteckich, jak i literatury. W ten sposób jesteśmy blisko tego, co robią w branży inni, co czynią z językiem poeci najmłodszy, jak radzą sobie z ciężarem własnej twórczości uznani prozaicy. Słowem, „informacyjne” czytanie książek to naturalny sposób bycia „człowieka książkowego”. Ale też, nawet w tym trybie obcowania z pismem, kto uprawia krytykę, zgłasza gotowość do podejmowania ryzyka. Musi mieć odwagę przyznać, że tom debiutanta jest znakomity, a kolejna książka zasłużonej poetyki, mimo że wydana przez dobrą oficynę i rekomendowana przez znanych akademików, niestety wtórna, bo powtarzalność dotychczasowych ujęć nie może być jedynym usprawiedliwieniem publikacji.

Inaczej jest z „Pograniczami”. Wcześniej współpraca, a ostatnio praca w tym piśmie, polega nie tylko na pisaniu, ale i zamawianiu tekstów (recenzji, szkiców). Korzystając z przywilejów redaktorskich, mam nawet pewien wpływ na współtworzenie linii pisma. A „polityka” redakcyjna polega na obmyślaniu kolejnych zeszytów tematycznych i na utrzymywaniu równowagi pomiędzy zainteresowaniem różnymi sektorami piśmiennictwa (poezja, proza, szkic krytyczny, recenzja, rozmowa...). Chodzi też o wypracowanie w piśmie takiego języka, który byłby do zaakceptowania przez pisarzy, krytyków i akademików. Także dlatego, że związani jesteśmy z polonistyką, lecz pismo współfinansują miasto (Szczecin) oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Oczywiście, priorytetowe jest omawianie nowości literackich, jednak tytuł o tym profilu powinien być zasilany również ideami płynącymi z nowości naukowych. To ważne dla czytelników naszego pisma, które, obok innych, wypełnia również misję popularyzowania wiedzy humanistycznej (wśród studentów, pisarzy, aktywnej kulturalnie społeczności, a także urzędników miejskich rozliczających dotację).

Sprawa kluczowa to utrzymywanie równowagi pomiędzy proponowaniem nowości ze świata literatury i publikacji profesjonalnych. Oczywiście, i tu nie jest możliwa kompletność, zarówno z racji objętości pisma, jak i z powodu liczby współpracowników oraz ograniczonego dostępu do nowości. W tej ostatniej sprawie trzeba liczyć na wydawców. Na podstawie naszych ostatnich doświadczeń mogę stwierdzić, że powinność popularyzowania humanistyki bardzo dobrze pojmują redaktorzy TAIWPN Universitas. Nie zdarzyło się, aby odmówili nadesłania egzemplarza recenzyjnego. Ceniemy sobie też współpracę z oficyną słowo/obraz terytoria. Zasila nas swoimi tytułami Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”. Niestety, nie ze wszystkimi współpraca jest możliwa. Jeden z wydawców przestał nawet przysyłać książki, bo uznał, że recenzje u nas ogłaszane są – w jego opinii – nazbyt chłodne.

Niekiedy mówi się, że warunkiem istnienia krytyki (i czasopiśmiennego życia kulturalnego w ogóle) jest spór. Nie podzielam tej opinii. Tak było w przeszłości. Dzisiaj debata krytyczna nie buduje, ale rujnuje (literaturę i pismo). W naszych warunkach nazbyt szybko upodabnia się bowiem do połażanek znanych z polityki. Dlatego „Pogranicza” w zasadzie unikają publikowania tekstów polemicznych (chyba że ich autorem jest Henryk Markiewicz). Niekiedy robimy wyjątek. Jakiś czas temu redakcja otrzymała odpowiedź autora na recenzję. Liczyła niecałe cztery strony, polemika z nią – dziesięć. Redakcja, po namyśle, zdecydowała się na druk. Przesądził temat debaty. W tym wypadku chodziło o Polskę (papierową).

5.

We współczesnej krytyce literackiej (przynajmniej w Polsce) można wskazać kilka intrygujących zjawisk. Po pierwsze, mamy świadomość, że standardy pisania wyznaczyli nam znakomici krytycy XX wieku (Brzozowski, Irzykowski, Boy, Wyka, Kwiatkowski, Sandauer, Błoński, Falkiewicz...). Krytyka była więc domeną indywidualności. Opinie literackie wiązały się nie-

kiedy z wielkimi programami (duchowymi, kulturowymi). Dzisiaj mniej nas jednak interesuje krytyk, bardziej – krytyka jako instytucja. Może dlatego, że jeśli współcześnie ktoś aspiruje do tej dawnej roli, ma zawstydzająco mało do powiedzenia, swój program wyprowadzając z łatwo uchwytnych założeń. To redukuje działalność do eksponowania swego przywiązania do jakiejś politycznej doktryny, to popularyzuje znane gdzie indziej idee, to wreszcie – wykorzystuje działalność krytyczną do wyznań (i ten rodzaj pisarstwa uznaje za dogodny, by ujawnić unikatowe doświadczenie egzystencjalne).

Po drugie, co prawda wielu aspiruje do odgrywania roli wyjątkowej, lecz dzisiaj krytyka postrzegana jest raczej poprzez „ośrodki” krytyczne, to znaczy przez poszczególne uniwersytety i tytuły pism (dzienników i periodyków literackich oraz kulturalnych i naukowych), w których bywa ogłaszana. To sprawia, że wiele omówień literatury jest przewidywalnych. Przykładowo, krytyczna ocena tomiku Wisławy Szymborskiej mogła być opublikowana w „Dzienniku”, ale już nie w „Gazecie Wyborczej”.

Po trzecie, jakkolwiek krytyka występuje dzisiaj w rozmaitych formach, wariantach, wcieleniach (krytyka książkowa, krytyka prasowa, krytyka telewizyjna, krytyka radiowa, krytyka na literackich portalach internetowych, blogi krytycznoliterackie, krytyka pod pseudonimem, krytycy jako przedstawiciele wydawnictw literackich...), to teoria za tymi przemianami nie podąża. Dzieje się tak, chociaż dysponujemy wyrafinowanymi koncepcjami dyskursu krytycznego (m.in.: *Badania nad krytyką literacką*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1974; *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka, Wrocław 1984). Zamiast uzupełniać (o to, co zmienia współczesna technologia w istnieniu tekstu krytycznego), porzuciliśmy je.

Być może jednak debata o krytyce toczy się w sytuacji, gdy dysponujemy starym pojęciem literatury i przeświadczeniem, że ten stan się nie zmieni. Tymczasem może trzeba sobie wyobrazić sytuację, w której literatura będzie się przejawiać w innych postaciach. Czy w tej sytuacji krytyk (i krytyka) będzie jeszcze społecznie użyteczny?

Karol Maliszewski

1.

Budowanie światopoglądu, formowanie osobowości w związku z czytaniem ma raczej słabe przełożenie na obieg recenzencki, natomiast bardzo ważne jest w ogólnym obiegu literackim, który na potrzebę chwili nazwałbym duchowym. Im więcej osobnych światów czytania, tym lepiej dla kultury. Owe światy natomiast słabo sprawdzają się w wymiarze handlowo-medialnym, gdzie potrzebne są szybkie, powierzchowne, kategoryczne oceny. Widzę więc co najmniej dwie główne formy krytyki literackiej. Jedna jest naturalna i towarzyszy wewnętrznemu wzrastaniu, intelektualnemu rozwojowi, druga – sztucznie ponaglana, napędzana okrzykami rodem z nominacyjnego targowiska i toru wyścigowego, przystosowywana do potrzeb rynku, dziennikarska. Ten rodzaj krytyki sprowadzony został do krótkich, błyskotliwych „zajawek”, z którymi się nie dyskutuje, a które niekiedy w pewnych środowiskach „robią” za współczesną krytykę literacką. Prawdziwej krytyki, czyli indywidualnego, pogłębionego czytania szukam u pisarzy. Ich mówienie o świecie, kulturze dotyczy często literatury, jej miejsca, roli i poszczególnych rozwiązań.

2.

Moje mniemania dotyczące tego problemu ewoluowały. W dużym uproszczeniu: od poczucia pokoleniowej wspólnoty i zapotrzebowania na formuły do samotności i poczucia zbędności (ale także do wyodrębniania się ze wspólnotowego wielogłosu, kreowania postawy, którą w przybliżeniu odzwierciedla określenie „na własny rachunek”). Krótko mówiąc: dochodzę do przekonania, że funkcja usługowa krytyki w tym jakimś indywidualnym wymiarze wyczerpuje się, że w istocie pisze się dla siebie. Kolejna przeczytana rzecz formuje mnie, bo ciągle jestem otwarty na wpływy pozwalające coraz przenikliwiej widzieć siebie i świat. Czytanie po to jest. A nieraz towarzyszą mu odgłosy, zapiski. Książka musi być szczególnie ważna, jeśli do tego skłania. Coś się wtedy mówi na temat czytania i czytanego. Odczytuje się siebie. Rozpoznaje. Zdarza się, że rezultaty tych hermeneutycznych procedur trafiają innym do przekonania. Pojawia się nieraz określenie „recenzja”, a tak naprawdę to kartka z dziennika, która w społecznej obróbce nieco się zobiektywizowała. I jakieś pismo czy inne medium to kupiło. Powtarzam: pisarz czyta dla siebie. Dla swoich przyszłych strof, kawałków prozy, metafor i argumentów w esejach. Dokładnie nie wiem, dla kogo czyta krytyk, tu pokrótce zreferowałem stan własnej, pisarskiej samoświadomości w tym względzie.

3.

Z tym, co wyżej, wiąże się kwestia wolności. Oczywiście, wiem, że to jest pełnym dobrej woli złudzeniem, ale skoro oddajemy się tu spekulacjom... Można więc mniemać, że więcej wolności stoi przy pisarzu, wolnym strzelcu oddanym refleksji, także tej krytycznoliterackiej, natomiast mniejsze jej ilości towarzyszą korporacyjnemu wyrobnikowi, specjaliście od *public relations*. Obie wolności w gruncie rzeczy są iluzoryczne, współtworząc pewien zasób gestów i symbolicznych figur, bo być może jest tak, że nie znamy swego miejsca na rynku, nie wiemy, w jaki sposób jesteśmy wykorzystywani, jak się nami handluje. Ale założmy, że jeszcze jakieś wolne duchy są między nami, niewiele robiąc sobie z permanentnego obrotu towarowego. Chciałbym kimś takim chociaż bywać. Ambicje trzeba mieć.

4.

Atrakcyjności czytania nigdy dosyć, gorzej z atrakcyjnością prezentowania, zabierania głosu, uczestniczeniem w obiegu. To drugie jest, jakie jest, jak zawsze przynależne, dyspozycyjne, interesowne. Największa atrakcyjność siedzi cicho w zeszytcie, towarzyszy odwijaniu papierka z kolejnej porcji wzruszeń i olśnień, towarzyszy odkryciom duchowym na marginesie wierszyka w czytany tomiku czy też akapitu w powieści. Atrakcyjne jest przymierzanie się do zrozumienia, wyjaśnianie, zdawanie sobie z czegoś sprawy, porządkowanie dla siebie (a nieraz też dla innych), uczestniczenie w odwiecznej debacie. Powtarzam: z doczesnymi formami organizacji tej debaty bywa już gorzej, tu działamy w porywach i rozproszeniu, w dziwnej przypadkowości.

5.

Wychowałem się na autorytetach i wciąż je dla siebie odkrywam. W liceum był nim Wyka, potem Kwiatkowski, Błoński, Łukasiewicz, Balcerzan, Kijowski. Przełomem stało się odkrycie pisania Berezy i Falkiewicza, bo wtedy do polonistycznej rzetelności dołączyło coś, co nazwałbym ekspresyjnością, świadomym siebie subiektywizmem i ufilozoficznieniem czytania. Od filologii do filozofii, do pogłębienia hermeneutycznego i egzystencjalnego. A potem to już poszło, nie chcę tu zajmować miejsca spisem nazwisk i ksiąg. W tej chwili jestem w miejscu, które określa poczucie pokrewieństwa z tym, co czytam u Michała Pawła Markowskiego i Jacka Gutorowa, w związku z czym tezę o braku współczesnych autorytetów krytycznoliterackich uważam za chybioną.

Tomasz Mizerkiewicz

1.

Współczesne miejsce krytyki literackiej w Polsce wyznaczyła, jak sądzę, tocząca się od kilku lat dyskusja metakrytyczna. Ujawniła ona, że krytyczki i krytycy zdecydowani są na powrót do pewnego rodzaju refleksji autotelicznej. Bez wątplenia, nie chcą już dłużej porównywać się czy utożsamiać z pisarzami, skończyła się powszechna potrzeba komentarza powtarzającego niespójności i sprzeczności interpretowanych tekstów literackich. Również inne porównania czy związki (np. z polityką) nie zaspokajają potrzeb krytycznych, owe dziedziny poboczne czy sąsiedzkie krytyki zbyt długo kolonizowały jej dyskurs, dominowały nad jej językiem. Nowy gest metakrytyczny oznacza w pierwszym rzędzie wyswobodzenie się z podobnego stanu dyskursywnych zależności i sprawdzenie możliwości oraz wolności dzisiejszej krytyki. To miejsce krytyki stanowi zatem wyraz rozczarowania projektem postmodernistycznym, praktykami krytyka-pisarza metaforyzującego swój wywód i w ten sposób włączającego się w ruch, zmienność, płynność językową. Potrzeba metakrytyczna rodzi się z przekonania, że tego rodzaju udział, ciągle „podłączanie się” trzeba przerwać i sprawdzić, do czego doprowadzi wyłączenie się z owej praktyki, kogo i jak zirytuje, kto i jak będzie nas zachęcał do ponownego włączenia się. Zamiast transdyscyplinarnej, transdziedzinowej przechodności krytyka wypowiada swoje *no pasaran*, określa zasady nieprzechodności niektórych sensów i dyskursów.

Współczesnym atutem krytyki jest jej nieprzewidywalność. Jak się można nieraz przekonać, prawie nikt nie oczekuje dzisiaj wypowiedzi, której celem jest po prostu krytyka. Od dość dawna zmarginalizowana i chyba w umysłach wielu osób skutecznie uśmiercona, odnawia się niesystemowo i z irytującym uporem. Ni stąd, ni zowąd pojawia się artykuł krytyczny w miejscu i języku, którego nikt nie oczekuje. Ten sposób zjawiania się krytyki dzisiaj może ona uczynić swoim wyróżnikiem i zaletą. Uznana za anachroniczną i nielegitymizowaną krytyka przejawia się jako praktyka nieoczekiwanego oporu. Nie jest jednak polityką, lecz utopiką, tzn. wyznacza potrzebne w pewnym „tu i teraz”, wcześniej nieobecne i niewyobrażalne miejsca niezgody, zatrzymania płynności, utrudnienia lub uniemożliwienia ruchu. Nikt się nie spodziewa, że to miejsce tekstu, ta kwestia może się stać dla kogoś nieprzechodnia. Zauważmy, że dzisiejsze reakcje na teksty krytyczne oscylują między rozbawieniem (w rodzaju „ona smaży recenzję, która i tak na nic nie wpłynie”) a rozdrażnie-

niem („dlaczego akurat to się jej nie spodobało, jak mogła do tego właśnie się przypiąć”). Wspomniana utopika stanowi zatem modus współczesnego przejawiania się krytyki, jej chwilowych krystalizacji, nieustępliwych interwencji, ale i nieoczekiwanych inwencji. Nie prowadzi to jednak do wytworzenia krytycznej utopii, lecz do umiejętności wytwarzania punktowych i tymczasowych miejsc oporu, które dookreślane są przez niezbędną, choć doraźną refleksję teoretyzującą.

2.

Krytyczka i krytyk piszą dla innych czytelników literatury. Przynajmniej od czasu książki Dariusza Nowackiego *Zawód: czytelnik* wiedzą oni, że mit krytyki eksperckiej nie jest do utrzymania, tymczasem jednak nie są po prostu czytelnikami, lecz czytelnikami wypowiadającymi się. Nowe przestrzenie możliwej dyskusji krytycznej (Internet itp.) ułatwiają spotkanie osób czytających i wypowiadających się na temat książek. Na portalach internetowych krytyka literacka kwitnie w najlepsze, żywiołowe i niewstrzymane dyskusowanie na temat literatury odbywa się w tych niekontrolowanych obiegach nieustannie. To nam pozwala pomyśleć o tym odruchu, który wciąż rewitalizuje krytykę literacką.

3.

Krytyka istnieje wyłącznie jako przestrzeń wolności. Rzecz jasna, była i jest to przestrzeń co chwila ograniczana bądź uzależniana. Dlatego współczesna krytyka porusza się we wspomnianej przestrzeni utopicznej (a nie utopijnej, to ważna różnica!). Wypowiedzi krytyczne nie mogą zatem całkiem pomieścić się w przestrzeni scenicznej wyznaczanej przez medialne *show* czy w obszarze polaryzujących się (czyli upartyjniających) sporów politycznych. Pojawiają się w nich i niekiedy, niestety, wcale poza nie nie wystają, stąd ciągle odnawianie się krytyki tym bardziej musimy sobie wyobrazić jako wytwarzanie czy wymyślanie nowego utopicznego wymiaru przestrzeni kulturowej.

4.

Należy zapytać, czym współcześnie jest owa atrakcyjność. Otóż – podtrzymując stosowaną już metaforykę przestrzenną – powiem, że atrakcyjność posiadana przez dzisiejszą krytykę oznacza siłę przyciągania, moc grawitacyjną jej wspomnianych miejsc utopicznych.

5.

Podstawowym kryterium decydującym o wartości krytyki literackiej praktykowanej w opisanej powyżej sytuacji jest – celność. Można to chyba najlepiej wyjaśnić przez odwołanie do myśli Michela de Certeau, określającego działania polegające na wykorzystaniu sposobności, nadarzającej się okazji i wycuciu potrzeb chwili. Współczesna krytyka, zmarginalizowana i pouzależniana (przez mechanizmy promocji, standaryzację medialną, polityczne – jak mawiał Kisiel – „terroryzmy ideowe” i inne omówione już u nas moce sprawcze), zyskuje na nośności, kiedy wypowiada swój komentarz całkiem

nieoczekiwanie i dzięki temu ma chwilową przewagę taktyczną. Certeau przywołuje sztukę dowcipu polegającą na tym, że trzeba mieć wyczucie, kiedy i co żartobliwie powiedzieć. Jeszcze lepszy jest jego przykład z przysłowiami, których znajomość, jak zauważa, wcale nie jest przejawem mądrości – sztuką jest wiedzieć, kiedy i w jakiej modalności owym przysłowiem się posłużyć. Chciałoby się powiedzieć, że krytyka może skutecznie wypowiedzieć własne teoretyzujące uogólnienia na tej właśnie zasadzie. Jak w dowcipie i przysłowiu – najważniejszy jest *timing*, wyczucie odpowiedniej chwili, w której krytyczka lub krytyk wypowiedzą swój niepożądany, niewyobrażalny komentarz z dołączoną doń pretensją do teoretycznego uogólnienia. Krzysztof Uniłowski stwierdził przed paroma laty, że dzisiejsza krytyka stara się powiedzieć „za wiele”, tak właśnie owo „za wiele” bym sobie wyobrażał.



Dariusz Nowacki

Pozwalam sobie połączyć pierwsze pytanie ankiety z częścią pytania drugiego. I tylko na tej zmodyfikowanej kwestii się skoncentruję. Łączę, ponieważ jestem przekonany, że o miejscu krytyki literackiej, jej aktualnej kondycji i przyszłych perspektywach, o jej charakterze i kształcie decyduje „użytkownik” tejże. W moim wyobrażeniu nie jest on tożsamy z osobowo ujętym odbiorcą; decydujące znaczenie miałyby tu raczej pewien typ pożytku, niekiedy interesu. Wezmę pod uwagę cztery kręgi „użytkowników” krytyki literackiej.

W pierwszym z nich zobaczyć można niespecjalistycznych odbiorców literatury; w miarę szeroką publiczność inteligentną, która nade wszystko chce być dobrze poinformowana – wprowadzona w aktualne tematy, style, mody, tendencje, polemiki, ustalane na gorąco hierarchie i co tam jeszcze. O takich odbiorcach można powiedzieć, że mają kontakt z nową i najnowszą literaturą, śledzą premiery wydawnicze, czytają swoich współczesnych, ponieważ posiadają inteligentki nawyk czytania, a jeśli czytają mniej, niżby chcieli, to raczej źle się z tym czują, może się nawet wstydzą. Krytyka odpowiadająca na potrzeby tej publiczności (być w temacie, wiedzieć, z czym to się je, kto błysnął w tym sezonie), świadcząca swoiste usługi dla ludności, a więc – było nie było – ekspercka, acz o zacięciu popularnym przecie, w zasadzie dziś nie istnieje. Tak jak nie istnieją dawne tygodniki społeczno-kulturalne, zastąpione tzw. tygodnikami opinii, w których, jeśli w ogóle komentuje się bieżącą produkcję literacką, to w formie epigramatu krytycznoliterackiego (esej na tysiąc znaków ze spacjami); tak jak nie istnieją dawne działy kultury w prasie codziennej – stopniowo wygaszane lub przekształcane w kolumny lajfstylowe (nawiasem mówiąc, trudno zaprzeczyć, że kontakt z powieścią współczesną jest kwestią stylu życia – niektórzy idą na siłownię bądź do baru sushi, inni w tym samym czasie czytają Olgę Tokarczuk). O audycjach telewizyjnych poświęconych nowościom wydawniczym i – szerzej – sprawom literatury nie ma nawet co gadać. Krótko – tradycyjna krytyka ekspercka nie występuje dziś w mediach masowych z tego prostego powodu, że nikt jej tam nie chce. A pomyśleć, że niespełna sześć lat temu Przemysław Czapliński w *Żwawym trupie* pisał o „czynieniu alibi z krytyki literackiej (...), by nikt nie mógł zarzucić mediom lekceważenia opinii publicznej”, że jednym z najgłośniejszych postulatów tamtego czasu (pierwsza połowa pierwszej dekady XXI wieku) było wydobycie literatury i rozmów o niej z „uścisku mediów”. Słowem, masowy (ostrożniej: w miarę masowy) odbiorca, a właściwie reprezentujące i obsługujące go media powiedziały krytyce: **czuj się odwołana.**

Drugą grupę docelową – złożoną ze znawców i, w niewielkiej części, odbiorców aspirujących do tego miana, a także i po prostu z uczestników życia literackiego – obsługuje krytyka specjalistyczna, zwana niekiedy niszową bądź akademicką. Mowa tu o krytyce obecnej w niskonakładowych czasopismach kulturalnych, tytułach prasy patronackiej (np. „Twórczość”, „Nowe Książki”), hobbystycznych portalach internetowych w rodzaju Biura Literackiego czy innych trybunach spod znaku „niektórzy lubią poezję”. W obiegu tym – wracam do części pytania drugiego – krytyk czyta/pisze przede wszystkim dla innych krytyków należących do tej samej wspólnoty, zwraca się do bezpośrednio zainteresowanych, posługuje się wspólnym dla nadawcy i odbiorcy kodem oraz kontekstem, o ile w ogóle dałoby się odróżnić, kto jest tu nadawcą, a kto odbiorcą, wszak role te wydają się idealnie przechodnie (czytam tekst w „Czasie Kultury”, bo swój mam napisać lub przed chwilą napisałem dla „Dekady Literackiej”; jutro może być odwrotnie). Aczkolwiek nikt dotąd nie oszacował rozmiarów tego kręgu, nie sędzę, żebyśmy mogli mówić o wspólnocie większej niż kilkaset osób. Odpowiedź na pytanie o miejsce (oczywiście faktyczne, nie zaś postulowane) jest tedy prosta: **krytyka literacka przebywa w specjalistyczno-hobbystycznej zonie** (niszy, rezerwacie – określenia można by mnożyć), a niektóre jej odnogi (np. krytyka nowej poezji) właściwie **w undergroundzie**. Tam się spełnia, ale nie dlatego, że chce, lecz dlatego, że gdzie indziej – w głównych kanałach komunikacyjnych, bliżej centrum dyskursu kulturalnego, w obszarze widzialności i słyszalności – spełnić się nie może.

Niszowa czy undergroundowa lokalizacja powoduje rozmaite konsekwencje. Wystarczy pomyśleć o tym, że mamy tu do czynienia z działalnością *non profit*. I to nie tylko w tym znaczeniu, iż w niszy na ogół nie pobiera się honorariów za opublikowanie tekstu krytycznoliterackiego (jeśli nawet wynagrodzenie się pojawia, musi być zmilczane z uwagi na haniebne kwoty; przyznać się do marnych groszy za ciężką pracę, to godzić się na podwójne upokorzenie). Wiadomo, że dziś większość krytyków funkcjonujących w obiegu specjalistycznym to etatowi pracownicy uniwersytetów. Krzysztof Uniłowski pisał: „z punktu widzenia akademii krytyka literacka dokonuje się w polu nieistotności, (...) dla instytucji oznacza ogromne marnotrawstwo czasu i energii, które można by zużyć na pomnażanie liczby punktowanych publikacji w dorobku, pokonywanie kolejnych szczebli zawodowego awansu itd.” (*Krytyka na uniwersytecie*, z tomu *Kup Pan książkę!*). Jedną z ciekawszych odpowiedzi na ową nieistotność i niebывałe frajerstwo jest przyjęcie, eufemistycznie rzecz ujmując, niestandardowej strategii krytycznej. Ponieważ piszę frajersko i nikt nade mną nie ma władzy (niechcący odpowiadam na trzecie pytanie ankiety), mogę pisać według własnego widzimisie, lekceważąc wymogi metodologiczne czy gatunkowe oraz – co tu kryć – popadając w osobliwy **autyzm krytycznoliteracki**. Stąd tak wiele dziś w niszy tekstów „pogranicznych”: nie wiadomo, czy to recenzja, czy felieton, czy szkic interpretacyjny, czy szkic autobiograficzny; stąd tyle w interesującym mnie tu obiegu persyflaży i myślowych pasaży, najróżniejszej zgrywy, a nade wszystko „impresjonizmu”

i „asocjacionizmu” (od luźnych impresji i dzikich asocjacji formułowanych przez autystycznych krytyków).

Inne zjawisko, które można wyśledzić w pismach krążących w obiegu niszowym, to niemal całkowity zanik krytyki towarzyszącej. Kilka tekstów powstałych w kręgu krakowskiego „Ha!artu” (biorę pod uwagę tylko te, w których wyraźnie doszły do głosu interesy pokoleniowe), i to powstałych mniej więcej dziesięć lat temu, jedna książeczka Michała Tabaczyńskiego (*Koniec zabawy w pokolenie. Eseje o młodej literaturze*, Bydgoszcz 2010) to praktycznie cały dorobek krytyczny formacji zwanej rocznikami siedemdziesiątymi (raz jeszcze i żeby uniknąć nieporozumień: idzie mi wyłącznie o teksty perswazyjne i stroniczne, w których młodzi krytycy głosili pochwałę pokolenia wstępującego). Łatwo objaśnić ten fenomen: pisarz stawiający pierwsze kroki w świecie literatury nie potrzebuje dziś krytyka jako akuszerza i pielęgniarsza. Ba! w ogóle może nie zauważyć jego istnienia. O być albo nie być debiutanta (albo autora książki drugiej, bo już raczej nie trzeciej) rozstrzygają bowiem zdarzenia rozgrywane się na scenie medialnej i na rynku wydawniczym. Nigdy dość przypominania, że przy narodzinach największej gwiazdy ostatniej dekady (debiutanckie wystąpienie Doroty Masłowskiej) w ogóle nie było krytyki.

Trzecią grupę „użytkowników” konstytuują potrzeby biznesu książkowego, a ściślej mówiąc – lęk przed opiniodawczą zapaścią, przed ciszą. Konstatacja ta wydaje się sprzeczna z uwagami, jakie przed chwilą poczyniłem, lecz tylko na pozór. Z powodów wizerunkowych duże oficyny wydawnicze, choć te średnie także, nie mogą przyznać się do tego, że ich produkty trafiają w konsumencką próżnię. Ktoś musi potwierdzać sens ich wysiłków, zapewniać, że książka żyje i jest atrakcyjna. Oto na stronach internetowych poszczególnych wydawnictw znajdziemy zakładki „Pisali o nas”, „Recenzje”, „Media o książce” lub coś w tym rodzaju. Warto przestudiować ich zawartość. Od jakiegoś czasu dominują tam adresy internetowe, w tym przekierowania do, całkiem licznych w sieci, blogów recenzenckich i innych inicjatyw spontanicznych. Jeśli idzie o źródła cytatów, to nie ma tu technologicznej różnicy, gdyż te zaczerpnięte z prasy tradycyjnej (tj. papierowej) i tak pozyskuje się za pośrednictwem netu (liczne tradycyjne tytuły mają, wie o tym każdy, swoje edycje sieciowe). Istnieje jednak fundamentalna różnica merytoryczna: większość stanowią wyimki zaczerpnięte z tekstów może nie tyle amatorskich (nie chcę nikogo urazić), ile „obywatelskich”. Bo jeżeli istnieje dziennikarstwo obywatelskie, to dlaczego nie miałyby istnieć **krytyka obywatelska**? Ona nie tylko istnieje, ale też rozwija się dynamicznie (przyrost blogów recenzenckich najlepszym dowodem). No dobrze, ale co to ma wspólnego z branżą wydawniczą i rynkiem opinii (tu: o literaturze)? Ano ma, i to sporo. Owa praktyka bowiem to swoisty *crowdsourcing*, czyli nieformalne, poniekąd utajone powierzenie zadań anonimowej społeczności, eliminujące z rynku – by tak rzec – licencjonowanych rzemieślników (nie kryję, że myślę tu o sobie, roszczeniowo i egoistycznie... trochę jak działacz Samoobrony przywiązany do własnego PGR-u). Tajemnicą poliszynela jest przecież to, że opiniodawcy uprawiają-

cy krytykę obywatelską wchodzą w porozumienia z pracownikami działów promocji domów wydawniczych. Stawką jest tutaj otrzymywanie gratisowego egzemplarza recenzyjnego. Darmowa książka z dostawą do domu w zamian za opinię, na tym polega *deal*. Nie wiedzieliście o tym? Zgadnijcie więc, co się stanie, kiedy krytyk obywatelski w pewnym momencie przestanie zachwycać się treścią gratisów i, co gorsza, wybredność wejdzie mu w nawyk.

Oczywiście, krytyka literacka obecna w Internecie jest zróżnicowana; nie chcę wrzucać wszystkiego do jednego worka. Istnieją miejsca w sieci prowadzone profesjonalnie (przemyślana polityka zamawiania tekstów, redagowanie tego, co w następstwie zamówienia spłynęło); niektóre zamieszczone w necie materiały można uznać za bez mała wzorcowe (zob. np. świetne recenzje publikowane w „Dwutygodniku” i „artPapierze”). Mówmy sobie jednak prawdę: ta niczym nieskrępowana (bo i brak dostępu do gratisów nie jest przeszkodą), radykalnie zdemokratyzowana przestrzeń przekształca naszą dyscyplinę w stopniu niebywałym, tyle że wątpić należy, iż są to zmiany zmierzające w pożądanym kierunku.

I już króciutko o czwartym kręgu. Króciutko, nie mam bowiem pewności, czy krytyka literacka w czwartym stanie skupienia (przypomnę: definiowanym przez „użycie”) nadal jest literacka, czy raczej kulturowa, estetyczna, filozoficzna, socjologiczna, polityczna. Tu raz jeszcze chciałbym przywołać Czaplńskiego, który w cytowanym już opracowaniu (*Żwawy trup*) zauważył, że dzisiejszy krytyk może (choć nie musi) „poszukać zahaczenia w jednym ze społecznych dyskursów opatrywanych wysokim stopniem wiarygodności, pożyczając niejako legitymację od innego stylu”. Jeśli dobrze rozumiem, mowa o autorytecie, jaki można zyskać, wchodząc w pole pozaliterackie, odwołując się do porządków (spraw, problemów, idei) wyższego rzędu – a więc już nie literatura, lecz **coś więcej niż literatura**.

Wydaje się, że jest sporo do ugrania. Krytyk przesuwany się ze stanowiska literackiego w stronę orientacji kulturowej, estetycznej, a szczególnie filozoficznej wchodzi na salony, trafia do dobrego towarzystwa, a pewnie za czas jakiś będzie mile widziany w akademii (oczywiście innej niż ta z tekstu Uniłowskiego) jako postępowiec i światowiec (przecież tak się praktykuje *literary criticism* w świecie, do którego cały czas aspirujemy), jako ten, który – odwołując się do materiału literackiego – zręcznie uruchamia specjalistyczne kwestie i zagadnienia teoretyczne. Czy nie o taki model krytyki od lat apełuje Michał Paweł Markowski?

Równie przydatny jest literaturoznawca, który zmagą się z zastanym porządkiem społeczno-politycznym, uprawia krytykę zaangażowaną i interwencyjną, nie kryjąc przy tym swoich sympatii ideowych, niekiedy nawet obnosząc się z własnymi idiosynkrazjami. Czytam, dajmy na to, błyskotliwe teksty Andrzeja Horubały publikowane na łamach „Uważam Rze”. O sprawach literackich one? W pewnym sensie tak, ale wątpię, żeby szefostwo wspomnianego tygodnika przyjęło do druku tekst poświęcony przemianom poetyki danego autora, kwestiom kompozycyjnym czy stylistycznym. Podziwiam teksty Elizy

Szybowicz drukowane w „Krytyce Politycznej” i Igora Stokfiszewskiego zebrane w jego książce *Zwrot polityczny*, ale wątpliwości mam takie same jak przy Horubale. W przypadku trojga wymienionych tu przykładowo krytyków chyba najłatwiej odpowiedzieć na część drugiego pytania ankiety. Dla kogo akurat oni czytają/piszą? Dla tych, którzy myślą o świecie to samo, co myślą oni, a jeśli tak nie myślą, to najwyższy czas, żeby zaczęli.



Joanna Orska

W pracy krytycznej z zeszłego roku *Kup Pan książkę!* Krzysztof Uniłowski stawia tezę, że podstawowym problemem współczesnej krytyki, zwłaszcza uniwersyteckiej, jest brak autorytetu, który posiadałby instytucjonalne uzasadnienie. Daje się to we znaki, zwłaszcza jeżeli dotyczy formułowania ocen, kryteriów wartościowania, które – według tradycji – muszą się wiązać z jakimś powszechnie przyjętym kanonem. Dawniej takie zaplecze dla krytyki ustanawiać miał uniwersytet, który jako instytucja życia społecznego czy praktyki intelektualnej nie pełni już dzisiaj ważnej funkcji kształtowania opinii społecznej na polu kultury. Uniwersytet w swojej dziewiętnastowiecznej, humanistyczno-filozoficznej formule jest obecnie marginalizowany, a jego rolę swoistego ośrodka kształcenia ideowo-asksjologicznego w dużej mierze przejęły masowe media. Krytyk, najczęściej osadzony na akademii, w dużej mierze przegrywa z dzisiejszym dziennikarzem; na pewno nie będzie też kimś, kto porywa się na po Fichteańsku rozumiane kształtowanie ducha społecznego. Kiedy radzimy sobie bez hierarchii, bez centrum, bez czegokolwiek, co mogłoby na zasadzie instytucjonalnej uprawomocnić nasze opinie, dysponujemy głosem słabym. Być może nie jest to najgorsza sytuacja; musimy zmierzyć się z faktem, że w naszym zawodzie literatura okazuje się najważniejsza – nie ze względu na możliwości porządkowania czy wyjaśniania świata, ale ze względu na to, że stanowi ona społeczny fakt, pewien rodzaj społecznej praktyki, której znakami jesteśmy my sami jako czytelnicy. Z tego punktu widzenia powiedzieć można, że krytyk stał się po prostu kimś, kto pokazuje, czym jest sztuka czytania. Pozostałością dawnego poromantycznego układu komunikacyjnego – w którym humanistyka, a przede wszystkim filozofia, literatura stanowiły element najważniejszy kształtowania tożsamości państwowej, obywatelskiej – byłaby osoba, która nie tylko lubi czytać, ale też nauczyła się to robić w taki sposób, żeby dana książka faktycznie mogła w pełni znaczyć i grać. Zazwyczaj wychodzi się z założenia, że opanowanie sztuki czytania jest dostępne dla każdej osoby dysponującej polskim językiem; temu przekonaniu przeczą rzesze interpretacyjnych analfabetów.

Wydaje mi się, że mamy obecnie taki obraz świata, w którym o sile naszego głosu stanowi to, czy dociera do jak największej liczby uszu. Na co to się właściwie przekłada w odniesieniu do poezji, którą czytam najchętniej? Można powiedzieć, że głównie na sprzedaż. Niewielka grupa osób posiada wrażliwość umożliwiającą lekturę wiersza – podobnie jest choćby na przykład z kiperami selekcjonującymi najlepsze gatunki win. Nikt nie ma pretensji, by

posiadać taką samą liczbę kubków smakowych co wykwalifikowany kiper, a jednak wiele osób decyduje się na kupno najdroższego wina, chociaż nie jest w stanie w pełni docenić jego walorów. Pomimo wszystko – można się nauczyć pić wino i podobnie można się nauczyć czytać poezję. Mariusz Grzebałski, redaktor i założyciel wydawnictwa WBPiCAK, powiedział poznańskiej telewizji, że dla niego wizja ludzi czytających masowo książki poetyckie – na przykład w tramwaju czy autobusie – byłaby przerażająca. Miał chyba rację – to taka postsocjalistyczna, równouprawnieniowa idea, podczas gdy czytanie w ogóle, a zwłaszcza czytanie poezji to czynność raczej ekskluzywna (trzeba mieć na to czas i wolną przestrzeń umysłu). Według Theodora Adorno, główną siłą współczesnej sztuki awangardowej jest siła niezgody, a ową niezgodę umożliwia poezji między innymi opór, jaki stawia konwencjonalnemu rozumieniu. Poezja zaprasza do intelektualnej gry, która jest po prostu trudna; pewna nieprzejrzystość kodu pozostaje znakiem, jaki w morzu normatywnych kompozycji pozostawia nasza, przekomponowująca je jednostkowość. Tę trudność należy szanować tak, jak szanuje się każdą inną specjalizację – zaświadcza ona o bogactwie przestrzeni, którą dzielimy. Nie powinniśmy się godzić na jej homogenizację – na zanikanie niepowtarzalnych relacji, jakie ludzie budują pomiędzy sobą na tysiące rozmaitych sposobów, których nie można zmierzyć w punktach i którymi w żaden sposób nie daje się administrować. Być może poezja to jest taki sposób językowego funkcjonowania w świecie, w którym nie za bardzo interesujemy się sprzedażą; zawsze będzie pewien niewielki rynek sztuki – wyobrażam go sobie doskonale w Internecie – na którym będą ludzie ją czytający, rozmawiający o niej i chcący za nią zapłacić. Myślę, że kultura rozumiana jako towar, który należy sprzedać jak największej liczbie odbiorców, pojmowana jest błędnie; kategorie ekonomiczne przykładane są tu do praktyki, która – na szczęście – odbywa się poza, czy raczej pomimo swojej towarowości, a fetyszyzowana bywa tylko w przypadku całkowitego niezrozumienia faktu, że jest pewien system więzi międzyludzkich niekoniecznie mieszczący się w dyskursie neo- czy postmarksistowskim.

Wydaje mi się, że w dzisiejszej humanistyce nie mamy z sobą o co współzawodniczyć – o co właściwie mielibyśmy się bić i na jakiego typu konkurencję zamykać? O stanowiska, jakie zajmujemy? Posady? Pieniądze? Zaszczyty? W nowej, technokratycznej Polsce żywimy się naprawdę resztkami, które są nam wydzielane na coraz ściślej reglamentowanych zasadach. Jednocześnie znaleźliśmy się w bardzo uprzywilejowanej sytuacji, dlatego że nie zajmujemy już w perspektywie społecznej pozycji rozgrywającej; paradoksalnie właśnie to dobitnie pokazuje nam, jaki jest właściwy sens naszej pracy. Mamy możliwość stworzenia niezależnego forum, na którym opinie krytyczne kształtowane są w sposób dowolny – to istotny dla relacji społecznych żywioł refleksji, jaki w zautomatyzowanym świecie stanowi czynnik zanikający, zbędny z punktu widzenia komunikacyjnej skuteczności. We współczesnym świecie całość kultury, wraz ze stanowiącym niegdyś jej instytucję uniwersytetem, znalazła się w offline; w dalszej perspektywie to właśnie może przesądzić o niesłabnącej

atrakcyjności humanistyki, zwłaszcza dla tych, którzy pozostają sceptyczni wobec globalistycznego pojęcia o tym, czym jest życie społeczne.



Magdalena Rabizo-Birek

1.

Pierwsza odpowiedź, jaka mi przychodzi do głowy w tej sprawie, jest jedna – to miejsce z pewnością peryferyjne. Przypuszczam, że podobnie odpowie wiele osób zajmujących się krytyką. Postępująca marginalizacja krytyków i krytyki wynika z jej znikania z przestrzeni publicznej: nie ma jej w najbardziej popularnych i szeroko dostępnych pasmach telewizji publicznej i prywatnej, w codziennej prasie czy na pierwszych stronach Internetu. Wprawdzie krytycy są tam obecni, ale w pasmach zarezerwowanych dla specjalistów i specjalistycznych publikacji, co w jakiejś mierze odpowiada miejscu, jakie zajmuje dziś literatura w życiu codziennym współczesnego człowieka, a niewiele czytającego, statystycznego Polaka w szczególności. Jednocześnie krytycy są osobami potrzebnymi i poszukiwanymi, a w przypadku najbardziej w tym gronie znanych – niezwykle zapracowanymi. Chodzi mi przede wszystkim o takie, stosunkowo nowe lub na naszych oczach ogromniejące zajęcia krytyczne, jak: zasiadanie w gremiach jurorskich literackich konkursów, których jest w Polsce niemało, uczestniczenie w rozlicznych festiwalach literackich, powiązanych z nagrodami lub odrębnymi od nich, a także – organizowanie tych festiwali, zwłaszcza czuwanie nad ich stroną merytoryczną. Wydaje się także, iż dbające o prestiż (i nagrody) wydawnictwa nadal korzystają z pomocy krytyków przy ocenie oferowanych im przez pisarzy tekstów (choć dość często jest to działalność anonimowa, niekiedy tylko widoczna w postaci podpisanych przez znanych krytyków blurpów na okładkach książek).

Widać przy okazji wyraźnie, jak zmieniają się pożądane kompetencje krytyków – nie wymaga się już od nich umiejętności dobrego pisania, dobrze jest natomiast, by szybko czytali dużą liczbę książek i tekstów, posiadli umiejętność sprawnego, niekonfliktowego obradowania i wydawania sądów wartościujących oraz dobrze wypadali w rozmaitych wystąpieniach publicznych na żywo: w dyskusowaniu na zadany przez organizatorów temat, w prowadzeniu spotkań z pisarzami, a także by łączyli kompetencje krytyczne z menedżerskimi – umieli wymyślać i organizować najlepiej „głośne”, a więc pomysłowe, elektryzujące opinie publiczną, imprezy literackie, pisać projekty oraz... zdobywać na nie pieniądze. Oczywiście – nie bez kozery będzie jednak przypomnieć, że prestiż tych najbardziej znanych i rozchwytywanych dziś krytyków i krytyczek został ufundowany w tradycyjny sposób – na ich praktyce pisarskiej i redakcyjnej oraz przynajmniej kilkuletnim terminowaniu w pismach

literackich lub kulturalnych. Dobrze jest także, jak zauważyłam, by osobę takiego krytyka wzmocnił uniwersytecki, najlepiej profesorski tytuł. Co by zatem nie mówić – to krytyka uniwersytecka albo uprawiana przez akademików ma się teraz najlepiej i jest najbardziej obecna oraz wpływowa.

2.

To pytanie bodaj najważniejsze, ale niełatwo na nie odpowiedzieć. Po dwudziestu latach krytycznego pisania – mogę opisywać zmiany, które zaszły w moim stosunku do pisania. Mogę także przedstawić, jakie mam oczekiwania wobec krytyków jako redaktorka pisma literacko-artystycznego i okazjonalna redaktorka książek wydawanych przez nasze Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”. Kiedy zaczynałam pisać, a zaczynałam pisać jako osoba dojrzała, kilka lat po studiach, z uniwersytecką praktyką, o w dużej mierze wyrobionym literackim smaku, moje teksty krytyczne były wynikiem kompromisu między moimi zainteresowaniami a zamówieniami i oczekiwaniami redaktorów pism, z którymi wówczas współpracowałam – najpierw było to „Nowy Nurt” i stworzona oraz współredagowana przeze mnie rzeszowska „Fraza”, później zaś przez wiele lat „Twórczość”. Byłam wówczas zainteresowana literaturą tworzoną przez moich rówieśników – debiutujących po roku 1989 prozaików i poetów, szybko też zostałam uznana za specjalistkę od tego pokolenia literackiego.

Przez lata na pewno nabyłam pewnej wprawy w krytycznym czytaniu i pisaniu, ale nigdy nie czułam się dobrze w roli „krytyka zawodowca”. Mam tę wadę, że przywiązuję się do „moich” książek i „moich” autorów, a czytanie tekstów, z którymi nie jestem w stanie nawiązać empatycznej więzi – niekoniecznie niedobrych (choć tych przede wszystkim), tylko obcych duchowo i emocjonalnie – męczy mnie czasem tak bardzo, że nie jestem w stanie ich dokończyć. Ta cecha się we mnie pogłębia z wiekiem. Piszę zatem dziś krytycznie „o książkach, które już kiedyś czytałam”, czyli przede wszystkim o nowych książkach „moich” autorów, a wyjątki czynię tylko dla tych „nowych” pisarzy, których odkrywam jako bliskich sobie jako redaktorka pisma i jurorka literackich konkursów – przy czym coraz częściej dzieje się tak, że to oni mnie wybierają – pewnie także na zasadzie jakiegoś duchowego powinowactwa, bo chyba jednak nie kalkulacji – zbyt mało jestem znana, by, jak czynili to niegdyś Kazimierz Wyka, Henryk Berezka czy Jan Błoński – lansować i pomagać w karierze. Nie jestem „krytykiem” jednego autora czy autorki. Jestem poszukiwaczką literackich skarbów, krytyczną alchemiczką, która szuka w literaturze i sztuce swego „rebisu” – filozoficznego kamienia i Księgi Ksiąg. Utwór, książka, wiersz intryguje mnie jako pewna fascynująca i działająca na mnie estetycznie zagadka – pisząc, próbuję dotrzeć do owej tajemnicy, która po części jest tajemnicą poznawczą, po części tajemnicą sztuki, warsztatu, talentu. Obie te jakości nie są do opisanego, ale to droga ku nim – stan oczarowania literaturą, potem myślenie, szukanie sposobów na wyrażenie tych złożonych wrażeń zawsze były i są nadal dla mnie w uprawianiu krytyki najciekawsze. Oczywiście, bardzo bym chciała, żeby bliskie mi książki, autorzy, sposoby

pisania stały się głośne, znane – nie tyle jednak, by zepchnęły inne, przede mną mniej lubiane, w cień i zajęły ich miejsce, ile by doszły do głosu, były wydawane, czytane, nagradzane.

Jeśli mam jakąś metodę narzucania swych wyborów czy gustów – to jest to metoda analogiczna jak w literaturze. Tekst krytyczny powinien być dobrze napisany, krytyka jest sztuką pisania – to jest podstawowa zasada jej istnienia i oddziaływania na czytelników. W sytuacji aktualnej, gdy krytyk dziś, jeśli istnieje, to bardziej jako osoba mówiąca niż pisząca, ta umiejętność może być zastąpiona pięknym i mądrym, rozjaśniającym mówieniem – i tu znów wracamy do uniwersytetu, gdyż wydaje się, że w tej roli lepiej sprawdzają się osoby, które mówienie i sztukę mówienia praktykują na co dzień, czyli przede wszystkim uniwersyteccy wykładowcy. Jak znakomicie nie tylko piszą, ale i mówią: Jerzy Jarzębski, Karol Maliszewski, Inga Iwasów, Przemysław Czaplński, Piotr Śliwiński, Dariusz Nowacki, Krzysztof Uniłowski, Alina Świeściak, Andrzej Skrendo...

3.

Kiedy spoglądam na krytykę z perspektywy moich zajęć uniwersyteckich i dyscypliny formalnej, jakiej wymaga pisanie „naukowe”, krytyka jawi mi się jako oaza wolności. Jestem w niej tylko ja i czytany tekst. Krytyka to znakomite miejsce sprawdzania tego, w jakim stopniu się rozwinęłam jako człowiek, ile z wiedzy oraz życiowego doświadczenia, które nabyłam, jestem w stanie wysłowić i wypowiedzieć we własnym imieniu, bez cytatów, przypisów, podpierania się autorytetami metody, metodologii lub Mistrza. Oczywiście, czytelne echa epistemologicznych zależności i uzależnień są w moim pisaniu oraz postępowaniu krytycznym mniej lub bardziej widoczne, ale wydaje mi się, że krytyka jest przede wszystkim miejscem spotkania dwóch indywidualności, rozmową (dyskusją) dwóch tekstów, które mają wyrazistą autorską sygnaturę. Dzieło literackie jest totalnym przekazem i tego rodzaju totalność (rzecz jasna – w pigułce) cechuje/powinna cechować teksty krytyczne. I tak jak literatura bezlitośnie demaskuje autora w jego wielkości i małości, podobnie demaskują krytyka jego teksty krytyczne. Najbardziej jest to dla mnie czytelne, gdy jako redaktorka pisma, w którym publikujemy wiele tekstów debiutanckich, pisanych przez młode osoby, czytam ich recenzyjne wprawki. Doprawdy – nie tak bardzo nie ujawnia niedostatków stylistycznych, braków warsztatowych, wreszcie braku wiedzy i życiowego doświadczenia jak tekst krytyczny. Obawiam się, że trudniej jest napisać dobry tekst krytyczny niż – wybaczenie mi wszyscy ukochani poeci – przyzwoity wiersz. Przynajmniej tak to wygląda z perspektywy redakcyjnej. Czy uważam, że coś ogranicza wolność w pisaniu krytycznym? Owszem – są to zasady kultury i ochrona dóbr osobistych osób – organicznie nie cierpię, gdy za pośrednictwem „pseudorecenzji” (także „pseudotekstów literackich”) krytycy (i pisarze) załatwiają swoje porachunki osobiste, odreagowując i wyładowując własne małostkowe, egoistyczne frustracje, niechęci czy urazy wobec innych ludzi pióra. Na taką „wolność” wypowiedzi krytycznych nie wyrażam zgody.

5.

Osobom, które myślą o pisaniu krytycznym, i swoim studentom zalecam wręcz czytanie tekstów wybitnych krytyków oraz działów krytyki w dobrych pismach literackich. Autorytety są niezwykle potrzebne w pierwszym okresie czytania oraz początkach pisania. Chodzi i o to, co trzeba przeczytać, jak i o to, jak o tym pisać. Myślę, że wiele zawdzięczam swoim wczesnym lekturom: tekstom krytycznym Marii Janion, Artura Sandauera, Henryka Berezy, Zbigniewa Bienkowskiego, Jacka Łukasiewicza, Hamiltona. Taki zestaw lektur z młodości jest zwykle dość przypadkowy i może niekiedy zaskakujący, ale z perspektywy czasu myślę sobie, że i tak dobrze trafiłam. Kiedy zaczynałam pisać, bardzo mnie ośmieliła, może nawet odmieniła moje pisanie, odważnie intymna, bardzo literacka krytyka Karola Maliszewskiego na łamach „Nowego Nurtu”. Z polemicznym niekiedy zainteresowaniem innością sposobu lektury czytałam, wyrastające z feministycznej krytyki, szkice Kingi Dunin i Ingi Iwasiów, oparte na poststrukturalistycznych metodologiach teksty Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego, a także w jakiś paradoksalny sposób podobne do siebie miniatury krytyczne Mariana Stali i obszernie rozważania o czytaniu i pisaniu Michała Pawła Markowskiego.

Zarówno w literaturze, jak i pisaniu krytycznoliterackim mamy aktualnie do czynienia z dużym pluralizmem i bardzo trudno byłoby mi wyrokować, czy jakiś jeden lub dwa sposoby czytania dominują w tym dyskursie. Ponieważ z lamów popularnych mediów właściwie zniknęła krytyka – czyli nie ma prawie krytyki w wersji popularnej, wydaje mi się i podkreśliłam to w odpowiedziach na poprzednie pytania, iż w okresie ostatnich kilku lat wzrosło znaczenie krytyki uniwersyteckiej i że dziś to uniwersytety są matecznikami krytyki. Gusta pracujących tam krytyków, ich estetyczne wybory – z jednej strony dość konserwatywne, preferujące literaturę wyrastającą z wysokiego modernizmu (albo mniej lub bardziej udatnie ją naśladującą), z drugiej zaś – premiujące poszukiwania awangardowe i literackie eksperymenty – zdecydowanie dominują w dyskursie krytycznoliterackim. Może warto odnotować kryzys, jaki obserwuję w krytycznym pisaniu pisarzy, a przecież mamy tu znakomite przykłady: Brunona Schulza, Czesława Miłosza i nowofalowców, przede wszystkim Stanisława Barańczaka i Bohdana Zadurę. Niektórzy krytycy zostali pisarzami i porzucili krytykę, a ci, którzy nadal łączą obie aktywności, nie dorobili się – z wyjątkiem Karola Maliszewskiego i Jerzego Jarniewicza – wyrazistych „person” krytycznych i mocnego, wpływowego głosu na temat literatury.

Wojciech Rusinek

1.

Dość liczne w ostatnich latach ankiety dotyczące stanu krytyki literackiej krążą zwykle wokół bardzo podobnych, a czasem wręcz tych samych pytań. Całkiem niedawno zbliżone do zaproponowanych przez Redakcję „Wielogłosu” kwestie poruszyliśmy w ankiecie redakcyjnej „artPapieru” (*Stan krytyczny*), wcześniej interesujący kwestionariusz ułożyła redakcja „Wakatu” (*Na co choruje polska krytyka?*), chyba najsilniejsze echo pozostało po debacie prowadzonej onegdaj na łamach „Dziennika” (*Krytykę literacką zżera konformizm*). Najpewniej można by wymienić jeszcze kilka takich dyskusji, konferencji (choćby tę krakowską z roku 2006, owocującą tomem artykułów *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku*), nie licząc pojedynczych szkiców, manifestów i numerów monograficznych pism...

Skąd w samych krytykach chęć rozmowy na temat własnej działalności – czy tylko z potrzeby autorefleksji, wypracowywania nowych narzędzi lektury? Tak, tego typu aktywność jest krytyce koniecznie i zawsze potrzebna, całkiem jednak możliwe, że dająca się zauważyć obecnie wola dyskusji wypływa po prostu z niepewności, czemu dziś krytyka ma służyć i jakie są jej zadania, a ściślej – z przekonania, że utraciła jakieś wyraziste funkcje, przywileje i cele. Taka już natura tej dziedziny, że nieustannie szuka dla siebie uzasadnień i próbuje wejść w wyrazisty uścisk ze współczesnością. I im większa odległość między krytykami a rzeczywistością społeczną (choć oczywiście to nieprawdziwy podział, a sam dystans okazuje się często urojony), tym być może silniejsze tendencje metarefleksyjne w łonie samej krytyki.

Tymczasem szukanie „nowej formuły krytyki”, która miałaby odpowiadać chwili obecnej albo nawet być remedium na rzekomą marginalizację tej dziedziny, wydaje mi się zadaniem w dużym stopniu niepotrzebnym. Po pierwsze bowiem, współcześnie nie ulegają unieważnieniu podstawowe, dobrze znane cele krytyki, które zrodziły tę działalność dwa wieki temu. Po drugie, rola krytyka jako autorytetu/tłumacza/prawodawcy/dyspozycyjnego recenzenta, mimo pewnych wahań (uzależnionych np. od koniunktury politycznej czy medialnej), nie podlega głębszym redefinicjom. Po trzecie, ilekroć przedstawiamy rzekomo nową koncepcję obecności krytyki w życiu społecznym, tylekroć koniec końców trafiamy do dobrze znanych formuł (takich jak konflikt między krytykiem klerkiem i krytykiem zaangażowanym). Pozostaje oczywiście szalenie interesujące pole wąskich dyskusji metodologicznych, spory o konkretne

interpretacje, konflikt wartościowania – te jednak nie naruszają fundamentów krytyki jako takiej.

2.

Tak jak zawsze: czyta i pisze dla siebie, dla innych czytelników, dla pisarzy, dla wydawców. Czyta tak, jak pozwala mu społeczność, w której funkcjonuje, i o tyle twórczo, o ile sam potrafi dokonać przesunięć w monolocie zastanego paradygmatu. A po co czyta? Z nudów; z pragnienia naprawy świata; z ciekawości, jak potoczą się losy konwencji autotematycznej; z powodu kompleksu/zespołu/syndromu; żeby zaimponować kumplom/przyjaciółkom... Pewnie tyle dałoby się wskazać powodów, ilu jest krytyków, mam jednak przecucie, że geneza naszych wyborów (a przynajmniej tak jest z moim wyborem czytania/pisania o literaturze) pozostaje nieuchronnie nieprzejrzysta.

3.

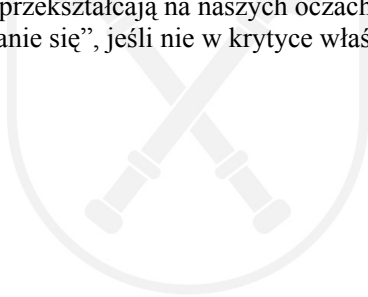
Przywoływana także dzisiaj opozycja między krytykiem zdystansowanym a zaangażowanym (*casus* wspomnianej dyskusji z „Dziennika”) wpisana jest w każdy akt krytyczny, a to oznacza, że jeśli przystępujemy do pisania o literaturze, to tym samym i dokonujemy jakiejś zmiany w rzeczywistości społecznej, i uzyskujemy w stosunku do niej wyraźny dystans (na mocy refleksji nad narracją czy językiem, czyli samymi warunkami rzeczywistości). Pewnie owo balansowanie, zawsze pograniczny charakter zjawiska sprawia, że za samymi krytykami ciągnie się dwuznaczna legenda tych, którzy już nie są zwykłymi czytelnikami, ale nie są też pisarzami. Opinia osób będących „na usługach” wydawców, redaktorów naczelnych, samych twórców, a jednak nieprzewidywalnych i niedających się do końca zawłaszczyć. Przyznam, że dwuznaczny charakter niezależności krytyki jawi mi się jako model naszego (uniwersalnego) funkcjonowania w świecie – zawsze gdzieś na styku wspólnoty i indywidualności. W krytyce o świadomość tej dwuznaczności jakby łatwiej. Tylko w tym i „aż w tym” sensie wolność w krytyce jest możliwa do osiągnięcia.

4.

Mimo rytualnych utyskiwań na jej nieważność, bardzo silna jest wciąż w krytyce dystynkcja „istotności”, ważność zachowują tu kryteria wykształcenia, inteligencji, erudycji itp. Ponadto, publikując recenzje czy szkice w niskonakładowych czasopismach, można być pewnym, że znajdziemy może niewielką liczebnie, ale rzetelną i zaangażowaną grupę czytelników. I choć (co obserwuję jako redaktor i nauczyciel akademicki) spada zainteresowanie młodszych roczników tym rodzajem pisarstwa, nadal jest to możliwość włączenia się w obszar społecznej dyskusji, choćby nawet dotyczyła „tylko” literatury i odbywała się „zaledwie” na forum pism specjalistycznych. Na końcu powód najistotniejszy – krytyka to (podobnie jak nauczanie akademickie i szkolne) możliwość mówienia i pisania o tym, co często bywa jedną z najprzyjemniejszych aktywności życiowych. Nie byłoby wszak pisania krytycznego, gdyby nie wyjściowa chęć podzielenia się swoimi interpretacjami.

5.

Wielokrotnie czytałem i słyszałem, że inwazja twórczości internetowej zniszczy wartości literackie, że poeta i krytykiem może zostać każdy, że żyjemy w świecie o zatartych hierarchiach... Jednocześnie od dekady pojawiają się diagnozy (różnorako nazywanego) „powrotu centrali”. Tymczasem tradycyjne obiegi i hierarchie krytyczne mają się całkiem dobrze. Nadal czasopismo papierowe z założenia doceniane jest bardziej niż internetowe (widać to chociażby, gdy analizujemy skalę dotacji ministerialnych dla pism kulturalnych), listy bestsellerów z supermarketów raczej nie wpływają na listy książek nominowanych do najbardziej widowiskowych i prestiżowych nagród, a małe oficyny oferujące wydanie e-booka wszystkim zainteresowanym chyba w poważnym stopniu nie odbierają czytelników wydawnictwom mającym wieloletnią tradycję. Co wyznacza dziś reguły i punkty orientacyjne literackiej hierarchii? Owszem, demonizowany DDM, popkultura, ale przecież nadal silnym źródłem autorytetu krytycznego pozostaje uniwersytet (skąd wywodzą się w większości „kadry krytyczne”), tradycyjne autorytety (choćby Maria Janion czy Tomasz Burek), szczątki kanonu erudycji inteligentkiej i zupełnie nowe obszary snobizmu artystycznego. Lęk przed którąś z tych sfer jako potencjalnie istotną dla wyborów kulturowych wypycha nas albo w akademicki arystokryzm (odrzucający z założenia wytwory kultury masowej), albo w kampanie antyinteligentkie (lęk przed tym, co wymagające). A przecież najbardziej interesujące w polu hierarchii i autorytetu jest nie to, co się do tych obszarów zalicza, lecz jak się one przekształcają na naszych oczach. A gdzie lepiej można śledzić owo „wykluwanie się”, jeśli nie w krytyce właśnie?



Leszek Szaruga

1.

Krytyka literacka godna tego miana tworzona jest współcześnie dla, jak to mawiano w okresie międzywojennym, górnych dziesięciu tysięcy, w prasie codziennej i tygodniowej jest nieustannie marginalizowana, co zauważy każdy, kto zada sobie trud prześledzenia jej miejsca w przeszłości, a dotyczy to nie tylko prasy polskiej, lecz także niemieckiej – dość porównać zakres i rangę dyskursu krytycznoliterackiego sprzed pół wieku, lat trzydziestu czy ostatnich piętnastu i obecnie: miejsce poważnych omówień zajęły mniej lub bardziej błyskotliwe notki, których lektura nie zajmuje więcej niż trzy minuty, wyjątki się zdarzają, lecz coraz rzadziej. Wynika to z faktu, że czytelnik tego typu czasopism sprawy literatury sam traktuje niezwykle powierzchownie, zaś redaktorzy, słusznie, uważają, iż język wypowiedzi krytycznoliterackich jest dla tego rodzaju odbiorcy za trudny, zbyt skomplikowany, nadmiernie złożony, co stanowi prostą funkcję spadającego z roku na rok poziomu czytelnictwa. Z tego też powodu miejscem publikowania tekstów dotyczących literatury stały się niskonakładowe miesięczniki i kwartalniki, wreszcie i książki krytycznoliterackie, przed którymi jednak wydawcy na ogół się bronią (wystarczy prześledzić losy serii krytycznoliterackich np. w Znaku, Wydawnictwie Literackim lub Czytelniku), co sprawia, że ich druku podejmują się przede wszystkim oficyny naukowe, najczęściej pod warunkiem, iż autor potrafi zdobyć na edycję jakąś dotację uczelnianą bądź ministerialną.

2.

Jak zwykle, krytyk czyta przede wszystkim dla siebie, przyswaja sobie, może nawet przywłaszcza odkrywane światy, pisze zaś z myślą o czytelniku sobie podobnym, to znaczy – o kimś, kogo kwestie literackie rzeczywiście obchodzą, a zatem dla dość niewielkiego kręgu odbiorców, przy czym nie należy zakładać, że ów stan rzeczy w przewidywalnej przyszłości ulegnie znaczącej zmianie, skoro, jak pokazują badania, 90% respondentów nie jest w stanie wskazać źródła pytania „Ociec, prac?” wpisanego w reklamę proszku Pollena. Wiele razy zastanawiałem się, jak to możliwe, że w niemal czterdziestomilionowym kraju, w którym co roku około tysiąca (może nawet więcej) ludzi kończy studia polonistyczne, opublikowanie dobrej powieści w nakładzie czterech tysięcy egzemplarzy stanowi ryzyko wydawnicze? Ale z faktem, że tak właśnie jest, muszę się pogodzić. Krytyk czyta dlatego, że lubi, pisze zaś, gdyż sprawia mu satysfakcję perspektywa podzielenia się z kilkoma innymi

czytelnikami sposobem swojej interpretacji przyswojonego tekstu. Po co to robi? Bo chce.

3.

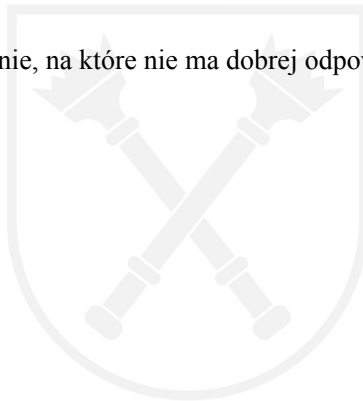
Krytyka jest przestrzenią wolności taką, jak każda inna przestrzeń, w której możliwe jest bezinteresowne i swobodne granie władzami umysłu. Bywa też, rzecz jasna, krytyka interesowna, forsująca jakieś zbiorowe, zideologizowane wizje kultury, a zatem używająca literatury dla uzasadniania owych ideologicznych racji, ale taka krytyka staje się dla mnie coraz ciężej strawna, choć przecież nie jestem tu bez grzechu, lecz też warunki życia literackiego w czasie, gdy tak grzeszyłem, niejako zmuszały do dość doraźnego i użytkowego posługiwania się utworami pisarskimi, co być może w jakiejś mierze moją ówczesną postawę usprawiedliwia.

4.

Nie mogę mówić w imieniu innych krytyków. Dla mnie osobiście krytyka jest atrakcyjna jako jedna z licznych form wypowiedzi ściśle literackiej – nie stawiam jej obok czy ponad prozę, lirykę czy esejem. I nie narzekam: jest jak jest, robię na co mam chęć, sprawia mi to – mimo trudu, jakiego jednak pisarstwo wymaga – sporo satysfakcji.

5.

Bardzo dobre pytanie, na które nie ma dobrej odpowiedzi.



Piotr Śliwiński

1.

Gołym okiem widać, że kultura – najogólniej, we wszystkich swych rejestrach – coraz swobodniej, bez wahań i nadrabiania miną (pozorami) radzi sobie bez krytyki literackiej (i innych krytyk również). W przedziwnej sytuacji znalazł się dziennikarz – specjalista od rzeczy niepraktycznych. W przekonaniu własnym, ale także swych odbiorców, wystarczająco panuje nad zdarzeniami i wartościami literatury, co więcej – to on wie najlepiej, w jaki sposób komunikować się z publicznością, co jej polecić, przed czym ostrzec. Co najważniejsze – wie, jak rzeczom niepraktycznym nadać praktyczny sens, jak ocalić je przed uznaniem za kompletnie nieprzydatne. Jest specem od wyszukiwania alibi dla kultury jako dziedziny bezinteresownej, duchowej, pozbawionej jasno określonego zastosowania. Pierwszy paradoks polega na tym, że tego rodzaju działalność – z jednej strony – dobija kulturę tzw. wysoką, bo upodabnia ją do rozrywki, a z drugiej – rzeczywiście osłania przed całkowitym zubożeniem. Paradoks drugi – krytyk robi, a nawet musi robić nieomal to samo. Być może na nieco innym poziomie, mając do dyspozycji większe spektrum form i języków, lecz nie mając tak naprawdę wyboru między agorą a wieżą czy wyspą. Zasadnicza odmienność polega na tym, że próbuje odczarować pragmatyzm.

W latach międzywojennych spora grupa najlepszych znawców literatury była zarazem jej popularyzatorami. Profesorowie uniwersytetów stale gościłi na łamach dzienników, udzielali się poza katedrami, w szkołach, na wieczorach autorskich i raczej nie sądzili, że walcząc o czytelnika – pauperyzują jakiś etos. A przecież ten etos, wzór naukowości, był wówczas żywy i mocno odczuwany – i dzięki temu oni, oni faktycznie, mieli wybór. Dzisiaj, kiedy siła przyciągania literatury jest mniejsza, dość łatwo doznać można siły odpychania ze strony desperackich idealistów, którzy twierdzą – jak niektórzy moi koledzy, autentycznie wspaniali – że za wszelką cenę powinniśmy się bronić przed nieczystością naszej pracy, przed skażeniem jej akademickiej niewinności, np. nie dopuścić, żeby za publikacje w czasopiśmie literackich, nienaukowych, przyznawać tzw. punkty. W rezultacie one podupadną, a my sami przemawiać będziemy w rosnącej pustce.

Wracam do urwanej myśli: krytyk to niekoniecznie akademik, lecz akademik to koniecznie krytyk. Wynika z tego, że poza afirmacją krytyki jako uporczywości myślenia o znaczeniu, z użyciem wszystkich instrumentów i kontekstów, bez względu na komunikatywność wypowiedzi, obowiązuje go

odpowiedzialność za krytykę jako afirmację literatury, czytania, bycia w sposób nieuproszczony. Słowem – nasze wieże z kości słoniowej, nasze enklawy i samotnie były interesujące i ważne dopóki, dopóty otaczał je żywioł czytania.

2.

Krytyka jest afirmacją cudzego czytania, dla którego jakimś przykładem, impulsem, podniętą mogłoby być czytanie własne. Zarażaniem, uwodzeniem, prospektem niebanalnej egzystencji. Tak, w końcu pozostaliśmy wierni książkom również dlatego, że mieliśmy do czynienia z takimi czytelnikami, jak Wyka, Błoński, Jarzębski czy Nycz z ich nieidiosynkratyczną i niebez osobową lekturą, wiedzą i pasją, przenikliwością i charyzmą. Marian Stala, którego młodzi poeci z lat dziewięćdziesiątych wybrali na mentora, Marek Bieńczyk jako wzór subtelności, Michał Paweł Markowski jako mistrz umysłowy doktorantów polskich... Krytyk to uczony pisarz, nawet jeśli nie jest uczonym w sensie formalnym albo nie napisał ani stroniczki czegoś, co inni uważają za literaturę... Jak uczony poznaje i uczy, jak pisarz chce uwieść wszystkich, absolutnie wszystkich, tych, którzy go słuchają, a niesłuchających jeszcze bardziej.

Serio zaś – choć wiadomo, że krytyk w praktyce nie mówi do wszystkich, to nie wolno mu założyć, że do kogoś mówić nie warto. Groźba totalnego nieczytania jest zbyt realna, żeby mógł się dąsać wybrednie na *Miłość nad rozlewiskiem*. Pokazać powieść pani Kalicińskiej jako pretekst do namysłu nad czymś nieco bardziej skomplikowanym, wstęp albo kontrapunkt do *Pani Bovary* na przykład, to byłby prawdziwy wyczyn, godny jego wyższości nad współczesnym wcieleniem gombrowiczowskiej „kucharki”.

3.

Dwuznaczność położenia, w jakim znajduje się krytyk, którego kultura masowa unicestwia, zarazem wymagając od niego, by w imię suwerenności literatury współpracował z nią do jakiegoś (ale jakiego?) stopnia, decydująco wpływa na jego odczuwanie wolności. Literatura staje się wykluczonym współczesnego świata; koszty „inkluzji” to upodobnienie jej do wszystkiego, od czego miałyby się różnić. Przypominam sobie uwagi, jakie czynił pewien bardzo wybitny znawca prozy, goszczący na jednym z festiwali poetyckich. „Jest tak jak wszędzie” – narzekał. „PR, media, promocja, pieniąż, lans. Ani śladu *sacrum*, poezja nie jest już żadną alternatywą dla rynku, po prostu się nie sprzedaje”. Wolność na marginesie kultury jest ograniczona w oczywisty sposób, przebiegiem granicy między środkiem i obrzeżem, wolność bycia wewnątrz, w środku, a przecież w dalej niezmiennych warunkach rzeczywistego zdewaluowania literatury, okupiona bywa głęboko deprecjonującym kompromisem. Krytyka nie jest w innym położeniu niż sama literatura. Krytyk, jak pisarz, może walczyć o zmianę warunków, które ograniczają ich wspólną wolność oraz – jak pisarz – zadawać sobie pytanie, od kiedy, od jakiej chwili zaczyna odgrywać rolę „ornamentatora” w świecie lekceważącym jego wartości.

Innymi słowy – jego wolność jest grą z przemijającymi możliwościami. Jest specjalistą – popularyzatorem, outsiderem – populistą, pesymistą – ak-

tywistą, mając niewielki posłuch, bierze – brać musi – odpowiedzialność za miliony.

4.

Bo atrakcyjna, czy wręcz ważna pozostaje literatura. Mając poczucie, że nie tylko nie potrafisz docenić, a tym bardziej przecenić literatury, z niewygasłą ciekawością odnoszą się do krytyki, mimo świadomości jej zaplątania w wiele sprzeczności. Ta istotność literatury nie jest żadnym arbitralnym założeniem, Pascalskim czy Rorty’owskim, które miałyby (lub nie) przeistoczyć się w rzeczywistość, lecz prostym stwierdzeniem, iż żyjemy w świecie, który być może od literatury właśnie się uwalnia, na naszych oczach, lecz nadal pozostaje przez nią, głównie przez nią, opowiedziany, że innego świata nikt nie zna. Za tym idzie niedostatek wyobraźni lub tupetu, czyli brak pewności, że jakiś inny świat jest realny.

5.

Kryteria medialne w dyspozycji mediów, wyrażane w liczbie gwiazdek, na listach empiku, tylko czy na pewno? Musielibyśmy przyjąć, że mechanizmy promocji, reklamy, dystrybucji okazały się skuteczne i doprowadziły do umasowienia pewnego rodzaju pisarstwa, że ów „dominujący dyskurs medialny”, o którym było kiedyś głośno, w istocie dominuje. Owszem, słaba powieść Janusza Głowackiego stała się bestsellerem, podobnie jak wątpliwa z setki powodów biografia Wiery Gran pióra Agaty Tuszyńskiej, lecz to nie za sprawą krytyki, a raczej mimo niej. Można z tego uczynić okazję do narzekania na bezsilność recenzentów, ale można też powiedzieć inaczej – bez poparcia krytyki książka bywa bestsellerem, wydarzeniem, lecz raczej krótkoterminowym. Po prostu promocja jest szybsza niż krytyka.

Czym innym jest wykorzystywanie literatury do rozmaitych operacji na dyskursie publicznym, żeby nie powiedzieć, że bezpośrednio na postawach społecznych. Paradoks polega na tym, że w ramach tego programu literatura jest (postmodernistycznie) czymś w takim stopniu nieważnym, że można jej używać, to znaczy symulować jej (modernistyczne) zaangażowanie, a nawet skuteczność.

Dla krytyki literackiej, która mnie interesuje najbardziej, dostarczycielką kryteriów jest sama literatura. W przypadku prozy jest nią zwykle proza zagraniczna, z nielicznymi wyjątkami (Tulli, Pilch, Masłowska, Witkowski, wczesny Kuczok), w przypadku poezji źródła częściej ulokowane są wewnątrz, w języku i paru jego nieokielzanych mistrzach. Kładę nacisk na nieokielzanie, gdyż mit literatury współczesnej silnie związany jest z kategorią nieprzewidywalności, nieokielzania, niepochwytności, wymykania się pojęciom, kryteriom, wartościom, permanentnej dywersji... Ten mit jest mi bliski, gdyż ożywia tradycję i daje pewną nadzieję na przyszłość. Ponadto dowartościowuje krytykę – jeśli literatura jest tym, czego o niej nie wiemy, to krytyka jako uporczywy, wielokrotnie namysł jest po prostu niezbędna.

Maciej Urbanowski

1.

Dla krytyka literackiego, ale chyba też dla czytelnika literatury wydaje się oczywisty postulat, by krytyka literacka zajmowała istotne miejsce w każdym możliwym obiegu kultury – co więcej, aby stanowiła ona swoisty pomost pomiędzy owymi obiegami, a krytycy potrafili funkcjonować równie dobrze w obiegu wysokim, elitarnym, akademickim, jak też popularnym, z którym związane są media elektroniczne, a więc np. telewizja czy Internet.

Przez „istotne miejsce” rozumiem nie tylko obecność krytyków i krytyki w owych obiegach, lecz także zdolność do inicjowania sporów, budowania programów, przede wszystkim budzenia zainteresowania literaturą współczesną w jej czytelnikach. To wymaga bardzo dużej mobilności od samych krytyków, ale też otwartości na krytykę literacką instytucji związanych z określonymi obiegami kultury.

Faktycznie sytuacja jest zapewne bardziej skomplikowana. Zdaje mi się, że krytyka literacka zajmuje bardzo istotne miejsce w obiegu – nazwijmy to – elitarnym, gdzie cieszy się dużym prestiżem. Myślę tu o powstających na uniwersytetach kierunkach zajmujących się krytyką literacką, które cieszą się dużym zainteresowaniem studentów. Krytyka literacka jest przedmiotem badań, z uniwersytetów wychodzą dzisiaj głównie kolejne pokolenia krytyków, pod egidą uniwersytetów wydawane są też często książki krytyczne. W tych okolicach powstają też pisma, w których ważkie miejsce zajmuje krytyka. Na pewno mniej efektownie wygląda pozycja krytyki literackiej w obiegu popularnym, w którym zdaje się odgrywać coraz mniejszą rolę, co jest chyba w sporej części wyrazem lekceważenia jej roli przez instytucje owego obiegu. Myślę tu m.in. o telewizji, która w zeszłym roku zlikwidowała np. „Czytelnię”, będącą miejscem spotykania się krytyków literackich różnych pokoleń i środowisk. Ciekawe, choć trudne do ogarnięcia i oceny jest tutaj jednak zjawisko krytyki literackiej w Internecie. Jej bujny rozwój stanowi nie tylko pewną szansę, ale i wyzwanie dla krytyki literackiej.

Przy tym wszystkim nie wolno zapominać, że krytyka literacka jest ostatecznie czymś równie oczywistym z punktu widzenia rozwoju literatury, jak elitarnym i w związku z tym pewne szlachetne złudzenie stanowi dążenie do jej obecności we wszystkich możliwych obiegach kultury. Jednocześnie nie widzę niebezpieczeństwa „zdrady krytyków” w ich flircie z mediami i obie-

giem popularnym. To, co mnie ewentualnie niepokoi czy martwi, to często całkowita izolacja rozmaitych obiegów i obecnych w nich krytyków.

2.

Czytam dla siebie, z ciekawością, z tęsknotą za arcydziełem, poczuciem winy, że nie jestem w stanie objąć wciąż narastającej lawiny nowych książek, ale zawsze z solidarnością z literaturą polską, a więc i z poczuciem czegoś w rodzaju obowiązku, aby „sprawdzać”, co się w niej dzieje interesującego, ważnego. Od momentu mego pierwszego tekstu krytycznego wykrystalizowała się zresztą grupa pisarzy, którzy mi są szczególnie bliscy, którzy mnie najmocniej ciekawią. Jestem więc w ich przypadku kimś w rodzaju krytyka kibica, który chce dopingować ich pisarstwo i zwrócić na nie uwagę czytelników. Piszę więc o pisarzach, ale poniekąd i dla pisarzy. Najłatwiej zresztą mi sobie wyobrazić pisarza właśnie jako czytelnika mojej krytyki. Ale oczywiście także często czytam po prostu dla pisma, w którym o swojej lekturze mam opowiedzieć. W moim wypadku będą to pisma zwykle (choć nie zawsze!) o dość wyrazistym profilu ideowym, więc tak sobie trochę wyobrażam czytelnika mojej krytyki. Czuję wobec niego lojalność i szacunek, chcę spełnić wobec niego elementarne powinności krytyka, a więc udzielić mu możliwie kompetentnej informacji i przedstawić ocenę dzieła literackiego, pokazać, czy i jak można je czytać, jaka jest jego oryginalność i wartość. Czytając i pisząc książkę, widzę ją zawsze w szerszym horyzoncie „polskości”, tradycji naszej (mojej) literatury, za które czuję się odpowiedzialny, których jakąś częścią się czuję, o które jako krytyk w miarę moich możliwości troszczę się, bo zależy mi na tym, aby przetrwało to, co w nich – moim zdaniem – najbardziej wartościowego i godnego istnienia.

3.

Wydaje mi się, że krytyka nie może funkcjonować poza przestrzeń wolności, że taka przestrzeń jest warunkiem jej istnienia, czego dowodzi po trosze *casus* krytyki w czasach stalinowskich, zniewolonej niby-krytyki, której celem było zniewalanie pisarzy i czytelników. Czy choćby krytyka dwudziestolecia międzywojennego wydawałaby tak znakomitych krytyków, gdyby nie mogli oni mówić pełnym głosem? Myślę tu o wolności politycznej jako przestrzeni niezbędnej dla krytyki literackiej – im tej wolności więcej, tym większe szanse, że będzie ona ciekawa, wybitna. Ona tworzy zewnętrzne ramy krytyki literackiej. Ważna jest wolność wewnętrzna krytyka, intelektualna, duchowa odwaga, jego niezależność w dokonywanych wyborach literackich, ocenach, ich uzasadnieniach, niezawisłość wobec środowiskowych hierarchii, języków, metodologii. Do tego ważna jest i mocna osobowość krytyka, ale też instytucjonalna różnorodność oraz zgoda na istnienie pluralizmu w życiu literackim, akceptacja różnic, a więc zgoda i na najbardziej nawet ostry spór, z czym wiąże się z kolei niezgoda na monopolizację literatury przez określone środowisko, pismo, język krytyczny...

W praktyce krytyk absolutnie niezależny jest ceną, ale rzadkością. Zresztą nie zawsze tak absolutna niezależność bywa potrzebna, nie zawsze jest chyba możliwa, a niekiedy strategia „na przełaj” prowadzi na manowce. Z biegiem lat krytyk mniej lub bardziej świadomie też wikła się w rozmaite lojalności, zwłaszcza jeżeli stawia sobie za zadanie towarzyszenie pewnym pisarzom czy środowiskom, współpracę w budowaniu pewnych wspólnot literackich czy nawet kulturowych. Tak widzę zresztą trochę swoją rolę jako krytyka.

4.

Lubię czytać krytykę literacką. Tę najnowszą i dawną, która w swych najwspanialszych przejawach jest po prostu wielką, wybitną literaturą. Jak wielka literatura, taka krytyka inspiruje, wzrusza, gniewa. Natomiast pisanie krytyki jest w moim przypadku kwestią nie tyle atrakcyjności, ile powinności – u jej początków stoją oczywiście pierwsze lektury krytyków takich, jak Skiński, Wyka, Irzykowski, Brzozowski, Koniński, Piasecki, Trzebiński czy Burek, oczarowanie ich pisaniem, fascynacja wielką krytyką, która chciała być sumieniem epoki, która mówiąc o literaturze, mówiła z pasją o swojej współczesności. Taka krytyka zdaje mi się ważna i atrakcyjna.

5.

Przyznam, że nie bardzo jasne jest dla mnie to pytanie, zwłaszcza kwestia, kto jest dysponentem autorytetów i kryteriów krytycznoliterackich. Odpowiadam jak umiem: autorytet krytyka buduje sobie on sam, swoją wrażliwością, osobowością, odwagą, oryginalnością, wyrazistością postawy wobec literatury i świata. Ale wspomaga go oczywiście w jakiejś mierze instytucja, w której imieniu mówi lub z którą współpracuje – zwykle gazeta, środowisko, czasem partia czy grupa, niekiedy będzie to akademia. Dzisiaj „dysponentem” autorytetu są chyba uniwersytet i gazeta. Związek z tymi instytucjami decyduje często o roli krytyka literackiego, o tym, że np. jest cytowany, zapraszany do mediów *etc.* Uniwersytet też jest „dysponentem” kryteriów krytycznoliterackich – to znaczy tutaj powstają tak naprawdę języki krytyczne współtworzące język współczesnej krytyki.

Mój autorytet krytyczny dzisiaj? Tomasz Burek. Liczę się też z głosem Andrzeja Horubały, Piotra Sliwińskiego, Jerzego Gizelli, Wojciecha Kudyby, Szczepana Twardocha. I moich kolegów krytyków z akademii oczywiście.

ROZPRAWY I SZKICE



Dorota Kozicka
Uniwersytet
Jagielloński

Co to znaczy dzisiaj być polskim krytykiem?

Między pisarzem a pisarką

O powikłanych przygodach krytyki literackiej po roku 1989 można opowiadać na różne sposoby, na przykład z perspektywy społeczno-komunikacyjnej – jak Przemysław Czapliński, który umieścił losy uśmiercanej przez wszystkich krytyki ostatniego dwudziestolecia w szerszej historii naszego życia literackiego (czy szerzej – społecznego), sytuując ją w metaforycznej ramie od „zaniku centrali” do jej powrotu¹. Można także z perspektywy autobiograficzno-ideowej – jak to uczynił Krzysztof Uniłowski, rysując dzieje własnej, pokoleniowej krytyki od entuzjastycznego „porzucania” uniwersytetu w imię rynkowej wolności i wielości głosów po znamienny powrót na uniwersytet². Ja sytuuję moją opowieść o przygodach tej krytyki pomiędzy dwoma krytycznymi tekstami: Karola Maliszewskiego *Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?*, opublikowanym w roku 1995 na łamach „Nowego Nurtu”³, i Igora Stokfiszewskiego *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?*, który ukazał się w roku 2008 w „Literze”⁴. Traktuję te teksty jako umowne punkty graniczne, rejestrujące i zarazem wyznaczające radykalnie różne, znamienne dla swoich

¹ P. Czapliński, *Żwawy trup. Krytyka literacka 1989–2004* [w:] *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007. Czapliński odnosi się do jednego z najpopularniejszych metaforycznych określeń życia literackiego po roku 1989, przejętego przez krytykę literacką z tekstu Janusza Sławińskiego dotyczącego nowej poezji. Zob. J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 18.

² K. Uniłowski, *Krytyka na uniwersytecie* [w:] *idem, Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*, Katowice 2008.

³ K. Maliszewski, *Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?*, „Nowy Nurt” 1995, nr 6, s. 1 i 4. Przedruk [w:] *idem, Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, Bydgoszcz 1999.

⁴ I. Stokfiszewski, *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?*, „Litera” 2008, nr 1 (2). Przedruk [w:] *idem, Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

czasów, krytyczne sposoby myślenia (i pisania) o literaturze⁵. Wychodzę też poza ramy czasowe tych tekstów, bo w równym stopniu interesują mnie okoliczności, które się złożyły na powstanie tekstu pierwszego, jak i reperkusje, konsekwencje tekstu drugiego.

Oba teksty, autorstwa młodych krytyków, reprezentujące – mówiąc najogólniej – generacyjną świadomość, cechuje młodzieńcze przekonanie autorów, że swoim tekstem dokonują istotnego rozpoznania w polu literatury (i krytyki) oraz że ustanawiają nowy (czytaj właściwy) sposób mówienia o literaturze. Oba też przedrukowane zostały w książkach krytycznych, które stanowiły inspirujące punkty wyjścia do dyskusji o literaturze i krytyce – czyli, odpowiednio, w zbiorze *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* Maliszewskiego oraz w książce *Zwrot polityczny* Stokfiszewskiego.

Poza tą zasadniczą kwestią różni je jednak wszystko. Już miejsca publikacji tych tekstów, które dzieli od siebie trzynaście lat, znakomicie obrazują zmiany, jakie w tym czasie nastąpiły: pierwszy z nich ukazał się na łamach utworzonego i utrzymywanego przez prywatnego przedsiębiorcę ogólnopolskiego pisma, które miało ambicje reprezentowania całego pokolenia młodych twórców i krytyków, wchodzących do literatury na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych⁶. Drugi – na łamach skromnego, sponsorowanego przez władze miasta Gdyni, piśmka stanowiącego dodatek do Nagrody Literackiej Gdynia i dostępnego przede wszystkim w wersji internetowej na stronie tej nagrody⁷. Różnica między tymi projektami czasopiśmienniczymi to widomy znak czasu, o którym wielokrotnie już pisano: świadectwo zaniku tygodników literackich (czyli pism literackich „szybkiego rażenia”), rugowania literatury i krytyki z obiegu medialnego, braku szerszego zainteresowania czytelniczego⁸. Równie widomym znakiem przemian jest zawarta w obu tekstach wizja literatury i krytyki, a także ich styl i retoryka. I wreszcie, tym co je różni zasadniczo jest fakt, że dla Maliszewskiego negatywnym punktem

⁵ Oczywiście, zdaje sobie sprawę, że takie ujęcie „splaszca” obraz krytyki ostatniego dwudziestolecia, eliminując bardzo ważne krytyczne, niemieszczące się w tych dwóch projektach strategie. Chociażby wzmianki domaga się tutaj bliższa krytyce akademickiej działalność krytyków poznańskich, przede wszystkim Przemysława Czaplińskiego (w latach dziewięćdziesiątych) i Piotra Śliwińskiego oraz bliższa postmodernistycznym inspiracjom krytyka spod znaku „FA-artu” (przede wszystkim Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego).

⁶ Poznański dwutygodnik „Nowy Nurt” ukazywał się w latach 1994–1996.

⁷ Nagroda Literacka Gdynia ustanowiona została w roku 2006 przez prezydenta Gdyni. Jest przyznawana przez kapitułę ekspertów co roku za książki opublikowane w roku poprzedzającym w trzech kategoriach: poezji, prozy i eseistyki. W środowisku literackim uchodzi za prestiżową, stanowi też – w myśl wielokrotnie przez krytyków podnoszonej zasady pluralizmu rynku literatury – pożądaną przeciwwagę dla medialnej nagrody Nike, która w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych zdominowała rynek literatury. „Litera”, a właściwie „Dodatek LITERAcki”, to niszowe pismo, redagowane przez Mariusza Grzebalskiego (dawnego redaktora „Nowego Nurtu”). Ukazuje się dwa razy w roku – w wersji internetowej na stronie nagrody oraz w wersji drukowanej w nakładzie kilkudziesięciu egzemplarzy – bezpłatnie jako dodatek do wybranych pism).

⁸ Por. m.in. P. Czapliński, *Powrót centrali*.

odniesienia jest model literatury i krytyki charakterystyczny dla lat osiemdziesiątych; dla Stokfiszewskiego – ten, który zdominował młodą twórczość w latach dziewięćdziesiątych (a więc reprezentowany przez Maliszewskiego i bliską mu literaturę).

Tekst Maliszewskiego, poświęcony tomikowi poetyckiemu Bohdana Zadury zatytułowanemu *Cisza*, pokazuje – jak chce autor – „być może jedną z najbardziej intrygujących wolt, jakie dokonały się w poezji polskiej po wojnie”⁹. W toku empatycznego czytania wierszy Zadury i entuzjastycznego notowania zmian, które uwidoczniły się w nowym zbiorze tego poety, Maliszewski rozszerza pole widzenia, pokazując te same najistotniejsze cechy poezji również u innych poetów, wchodzących właśnie wtedy do literatury (m.in. „totalność w ulirycznianiu nielirycznej rzeczywistości” – z tym, że jest to ulirycznianie polegające na idiomie bliskości i bezpośredniości, „luz”, „sprozaizowanie wzniosłości, uzwyczajnienie przeżycia, oddech zwykłości”¹⁰). Stawia też wyraziste diagnozy, a zasadniczym punktem ich wyjścia jest tytułowe *Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?*, odsyłające do frazy z wiersza *Szigliget* Zadury. W tym właśnie wierszu krytyk znajduje odpowiedź na zadane pytanie: deklaracje poety, odrzucającego wszelkie powinności¹¹ oraz wielkie słowa i gesty, a także przyznającego się do tego, że po prostu „mówi co myśli”, również forma jego wierszy, sprawiająca wrażenie brulionu, spontanicznego zapisu, zawierającego „szczerą prawdę” – wszystko to staje się wzorem dla nowej poezji. A za ostateczną odpowiedzialność „dzisiejszego” pisarza uznaje Maliszewski „odpowiedzialne usunięcie się na dalszy plan” oraz mówienie zamiast „wypowiadania wszystkiego (siebie i własnego czasu)”. Deklaracje zawarte w konkluzji tekstu opatrzonej tytułem *Ku nowej odpowiedzialności* to wyraziście sformułowany program dla współczesnego pisarza, a cały tekst czytać można zarówno jako opis reguł najnowszej poezji, jak i jako przykład krytycznego stylu znamiennego dla lat dziewięćdziesiątych. Intuicjonizm krytyczny Maliszewskiego – odczytywanie wiersza jako indywidualnej ekspresji, „barbaryzm” (również krytyczny), po którego stronie się opowiada¹², podejrzliwy stosunek do wszelkich ogólnych pojęć i do eksplikowanego w utworach poczucia wspólnoty, do traktowania utworów jako aktów odpowiedzialności, zaangażowania – przekłada się w praktyce na krytyczne zainteresowanie tym, co poszczególne, konkretne; na bezpośredniość przeżywania i wartościowania; na konwencje niesprofesjonalizowanej wrażliwości krytycznej i „prostego” opisu własnych czytelniczych odczuć i skojarzeń. Taka postawa – empa-

⁹ K. Maliszewski, *Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?* [w:] *idem, Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, s. 22.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Maliszewski pisze dosłownie o „rzuconym w twarz nadętym i wielce uczonym kodyfikatorom” żądaniu: „odpierzcie się z waszą obywatelską poezją, gładzeniem co w literaturze trzeba, a co można”. *Ibidem*.

¹² Zob. m.in. tekst podsumowujący kilkunastoletni etap działalności krytycznej Maliszewskiego – *Krajobraz po bitwie* [w:] *idem, Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 117–120.

tyczna, szukająca porozumienia z literaturą, skupiona na tekście i przeżyciach kryjącego się w nim autora – wyznaczała jeden z istotnych nurtów krytyki lat dziewięćdziesiątych¹³.

Tekst Igora Stokfiszewskiego, wyraźnie nawiązujący w tytule do tekstu Maliszewskiego i oparty na pomysłach przeciwstawienia opisywanemu przez niego *pisarzowi* preferowanej przez Stokfiszewskiego *pisarki*, ma charakter polemiczno-programowy. Młody krytyk diagnozuje stan literatury lat dziewięćdziesiątych i pierwszych („opiewanie zastanego świata”; „konserwacja tego, co jest”¹⁴) i – idąc tropem zachodniej krytyki politycznej – wyznacza literaturze nową rolę oraz nowe zadanie. Tym zadaniem jest „przeciwstawienie się ontologii popularnej”, a przeglądu twórczości ostatnich lat Stokfiszewski dokonuje właśnie w celu pokazania technik, za pomocą których literatura może ten sprzeciw realizować. Młody krytyk deprecjonuje też projekt literatury opisany przez Maliszewskiego (polegający – jego zdaniem – na odchodzeniu od zbiorowych obowiązków w imię indywidualnej odpowiedzialności, swobodzie epistemologicznej, opowiadaniu historyjek ze zwykłego życia i „pozostawianiu pisarzem w wierszu i tylko w wierszu”) oraz pokazuje projekt alternatywny, którego wzorcem są dokonania pisarek feministycznych. One to bowiem – zdaniem Stokfiszewskiego – biorąc za punkt wyjścia własne, zwyczajne życie, wyjęły swoje biografie z otoczenia indywidualnego i rekonstruowały je w kontekście szerszych opowieści kulturowych. To właśnie one przestały „mówić, co myślą”, a zaczęły myśleć, co mówią i jak mówią – w jakiej przestrzeni społecznych rytuałów i dominujących języków publicznych¹⁵.

Całość wieńczy konkluzja w klasycznym tonie lewicowego manifestu:

Być dzisiaj polskim pisarzem oznacza podtrzymywać masowe wyobrażenia o skończoności i ostatecznym porządku świata. Być dzisiaj polską pisarką (a mam na myśli cały ruch, który rozpoczął się od literatury feministycznej), to znaczy uprawiać „poezję obywatelską”, która stara się występować przeciw „popularnej ontologii” literatury i rzeczywistości¹⁶.

Tekst Stokfiszewskiego, podobnie jak cała jego książka, wpisuje się w tytułowy „zwrot polityczny” (czy raczej – jest performatywną proklamacją tego zwrotu), polegający na radykalnej zmianie projektu literatury i krytyki. Znamienna dla tego projektu postawa krytyczna to poszukiwanie w tekście recept na problemy społeczne oraz śladów politycznego zaangażowania autora; „przemawianie” mocnym głosem tego, „kto wie lepiej”.

¹³ W radykalnej wersji taka krytyka uchodziła za felietonową, rozmytą, nieprofesjonalną – o takiej pisał m.in. Czaplinski, iż „wydawało się wtedy, że być krytykiem, to raczej i po prostu czuć nową ekspresję, nie zaś znać się na literaturze”. *Żwawy trup...*, s. 90.

¹⁴ I. Stokfiszewski, *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?* [w:] *idem, Zwrot polityczny*, s. 170.

¹⁵ Zdaniem Stokfiszewskiego, „narrację wzorowaną na opowieści o pochodzeniu feminizmu rekonstruuje literatura zaangażowana”. *Op.cit.*, s. 177.

¹⁶ *Ibidem*.

Złudzenia wolności i pułapki zaangażowania

Pomiędzy tymi dwiema wizjami literatury i krytyki, do których odnoszą przywoływane przeze mnie teksty, rozciąga się kilka innych, mniej radykalnych projektów, ale przede wszystkim wiele doświadczeń, zdarzeń i tekstów, które wpłynęły na zasadniczą zmianę postrzegania miejsca i roli krytyki (oraz literatury) w świecie wolnego rynku. Tekst Maliszewskiego zakorzeniony jest mocno w charakterystycznych dla pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych przekonaniach o konieczności wyzwolenia sztuki z obowiązków narodowych, z politycznych uwikłań i wszelkich pozaartystycznych powinności, co w praktyce krytycznej oznaczało przeważnie towarzyszenie młodej literaturze oraz dostosowanie języka krytycznego do jej prywatnego idiomu¹⁷. Jednak odrzucone w czasie sporów o nową literaturę w okresie przełomu po roku 1989 i stłumione przez krytykę skupioną na samym tekście oraz jego autorze, czy też na intertekstualnych odniesieniach, polityczne uwikłania literatury i krytyki zaczęły „wychodzić” na jaw już po kilku latach, kiedy istotnym problemem stały się sprawy aktualnej polityki oraz komunikacyjne uwarunkowania nowej rzeczywistości. Na te dwie płaszczyzny problemowe – politycznej walki o władzę oraz rzeczywistego usytuowania literatury i krytyki w przestrzeni komunikacyjnej zdominowanej przez dyskurs medialny i kulturę masową – nałożyły się również filozoficzno-teoretyczne inspiracje (intensywnie przyśwajane z różnych teorii poststrukturalistycznych, podejrzliwych wobec roszczeń języka do neutralności i uniwersalności).

Gorzkie przebudzenie krytyki ze snu o wielogłosowej potędze na wolnym rynku, które nadeszło wraz z rozpoznaniem ukazujących mechanizmy działania mediów, oraz gettowość środowisk literackich i krytycznych zdopingowały krytykę do refleksji nad własną tożsamością, do przeformułowania swoich zadań i swojego statusu. Stawiane wówczas diagnozy i próby poszukiwania przez krytykę własnego miejsca w tej na nowo zdefiniowanej i nieprzyjaznej krytyce literackiej rzeczywistości szły w dużym stopniu tropem krytyki feministycznej. Pół żartem, pół serio można by powiedzieć, że krytyka literacka zmarginalizowana wówczas przez rynek (czyli nową centralę) zaczęła rozumieć, czym jest wykluczenie oraz jakie są mechanizmy tego proceduru, i znalazła wiele pożytecznych rozwiązań w wypracowanych wcześniej przez feministki sposobach działania¹⁸. Znakomicie oddaje tę świadomość tekst *Istnienie*

¹⁷ Takie deklaracje pojawiają się od „brulionu” po „Kresy”, a ich uwarunkowania, znaczenie i wpływ na kształt ówczesnego dyskursu krytycznoliterackiego były już niejednokrotnie analizowane. Por. m.in. P. Czapliński, *Żwawy trup. Krytyka literacka 1989–2004*; D. Nowacki, K. Uniłowski, *Do Czytelnika* [w:] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, Katowice 2003; R. Rutkowski, *Krytyki literackiej przygody z wolnością*, „Kresy” 2003, nr 1; P. Śliwiński, *Dylematy krytyki po roku 1989* [w:] *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007; M. Zaleski, *Przygody myśli krytycznoliterackiej* [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998.

¹⁸ Przypomnieć warto, że chwilę przed tym, jak Maliszewski szukał odpowiedzi na pytanie, jak być polskim pisarzem, Grażyna Borkowska w tekście zatytułowanym *Feministyczna utopia*

jako nieistnienie, w którym Inga Iwasiów z perspektywy doświadczeń zarówno feministycznego, jak i krytycznoliterackiego wykluczenia pokazuje, że to ostatnie nie jest dla niej większym problemem, bo przyzwyczaiła się już do pierwszego i namawia do „pielegnowania istnienia pomimo niewidoczności”¹⁹. W tym czasie dominują jednak – idące tropem diagnoz m.in. Kingi Dunin i Krzysztofa Uniłowskiego – wypowiedzi krytyków podnoszących kwestię usytuowania głosu krytyka, apelujących o odpowiedzialność nie tylko za to, co, ale i z jakiego miejsca się mówi, o krytyczną podejrzliwość i wyraziste kryteria. Zaczynają się też debaty na temat zaangażowania i polityczności literatury, podczas których coraz donioślejszym głosem odzywa się nowe rozumienie polityczności jako tego, co publiczne, jako analizy stosunków władzy i dominacji, obecnych na wszystkich poziomach życia społecznego²⁰.

Różne postsrukuralistyczne języki (konceptje Michela Foucaulta, dekonstrukcja, neopragmatyzm) wpłynęły na pogłębienie świadomości teoretycznej, na idiomy niektórych krytyków i przyczyniły się, choć w niejednakowym stopniu, do przeformułowania problemu relacji między literaturą a sferą społeczną. Wydaje się jednak, że – na gruncie krytyki literackiej – to feminizm najskuteczniej zdemistyfikował neutralność i uniwersalność jako polityczną strategię języka władzy. Jak zgodnie podkreślają dziś badacze i krytycy omawiający dorobek ostatniego dwudziestolecia, to właśnie feminizm, eksponując „płeć literatury”, w najbardziej spektakularny sposób zwrócił uwagę na fakt, że nie ma neutralnej krytyki i neutralnego tekstu, że każda wypowiedź jest wytworem konkretnego człowieka o określonej płci, doświadczeniu itp., że nie da się oddzielić tego, co prywatne, od tego, co publiczne, a to skutkuje postulatami ujawniania własnego badawczego światopoglądu czy „nastawienia komunikacyjnego”. Wpływ feminizmu jako praktyki dyskursywnej wnikliwie pokazuje Czapliński, dochodząc do takiej, m.in., konkluzji:

Jedynym pozytywnym rezultatem zmienionych wyznaczników okazało się porzucenie uniwersalności, czyli czerpane z nowych stylów interpretacji (feminizm, nowa lewica, gender, krytyka gejowska) różnorodne praktyki demontowania uniwersalnej wymowy tekstu literackiego, rozgrywanie jego znaczeń pomiędzy odbiorcą dominującym a odbiorcą wykluczonym, projektowanie innej wspólnoty komunikacyjnej i innych reguł funkcjonowania literatury w życiu zbiorowym²¹.

piśla o marginalnym i niszowym charakterze działań feministycznych w Polsce. Proponowała osvajanie feminizmu poprzez opisywanie zapomnianych kobiet pisarek, działaczek, myślicielek. „Ex Libris” 1992, nr 21, s. 6–7. Ale już rok 1995, na którego początku ukazuje się tekst Maliszewskiego, to okres intensywnego przyswajania feminizmu i literatury feministycznej – przede wszystkim na łamach „Ex Librisu”, gdzie opublikowano wiele recenzji i polemik; to również czas słynnej debaty wokół *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak. O tej debacie napisał Czapliński, że to właśnie po niej krytyka literacka straciła swoją niewinność. P. Czapliński, *Żwawy trup...*, s. 104.

¹⁹ I. Iwasiów, *Istnienie jako nieistnienie*, „Kresy” 2003, nr 1, s. 115.

²⁰ Por. m.in. D. Kozicka, *Krytyki literackiej kłopoty z politycznością w ostatnim dwudziestoleciu*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 2.

²¹ P. Czapliński, *Żwawy trup...*, s. 118.

Niewątpliwą rolę odegrała wówczas książka krytyczna Kingi Dunin *Czytając Polskę*, która nie tylko sprowokowała do dyskusji na temat sposobów czytania literatury i traktowania jej jako jednego ze sposobów społecznej komunikacji, ale – jak sądzę – stała się ważnym punktem odniesienia dla takich książek krytycznych, jak *Polska do wymiany* Czaplińskiego czy *Zwrot polityczny* Stokfiszewskiego.

Debaty krytyczne, zapoczątkowane w końcu lat dziewięćdziesiątych gorzkimi rozpoznaniem na temat nieważności krytyki, zaowocowały większą świadomością funkcjonowania krytyki w życiu publicznym, ale też spowodowały polaryzację i radykalizację postaw oraz projektów krytycznych. Jeszcze na początku nowego wieku – na fali dyskusji związanych z marginalizacją krytyki przez dyskurs medialny – pojawiają się wspólnotowe głosy – jak chociażby ten ze wstępu do opublikowanej w roku 2003 antologii *Była sobie krytyka*, w którym katowiccy krytycy, odnosząc się do tych właśnie kwestii, pisali:

Na sytuację literatury rzutuje swoisty kontrakt polityczny i ideologiczny, który nie tyle został zawarty, ile utarł się w praktyce polskiego życia publicznego. W jego ramach powszechna akceptacja dla liberalizmu w sferze ekonomicznej łączy się (powinna się łączyć) z socjalistyczną wrażliwością na kwestie społeczne oraz deklarowanym tradycjonalizmem w sferze aksjologicznej i etycznej. Krytykom literackim pozostaje potwierdzanie wyroków i utrwalanie hierarchii, które skodyfikowane zostały gdzie indziej²².

Już parę lat później stało się oczywiste, że krytyka literacka podlega takim samym mechanizmom jak wszystkie inne obszary życia publicznego i że również wewnątrz pola krytyki toczą się rozgrywki, których celem jest nie tyle literatura, ile – władza. W roku 2007 Alan Sasinowski w artykule poświęconym krytyce literackiej jako grze społecznej ogłasza koniec literatury polskiej lat dziewięćdziesiątych z powodu dwóch spektakularnych – jego zdaniem – zdarzeń: ukazania się książki Przemysława Czaplińskiego *Powrót centrali* oraz rezygnacji Dariusza Nowackiego z uczestnictwa w kolegium redakcyjnym „FA-artu”. Tak charakteryzuje te „zdarzenia”:

²² D. Nowacki, K. Uniłowski, *Do Czytelnika*, s. 21. O tym, że krytyka przekonała się wówczas „o własnej zbędności w odniesieniu do książek umieszczanych na pasach transmisyjnych masowego rynku”, pisze Czapliński w przywoływanym już parokrotnie tekście *Żwawy trup* (s. 109). Problemu władzy oraz medialnych uwikłań krytyki literackiej dotyczy też szkic Joanny Orskiej, ujmujący polityczność jako pewną strategię krytycznoliterackiego działania. Analizując głosy krytyków z pierwszych lat XXI wieku w duchu krytycznej podejrzliwości, badaczka stworzyła inspirujący koncept „lewicowej” strategii stosowanej przez współczesnych krytyków wobec rynku mediów i charakteryzującej się polityczną poprawnością, romantycznym egalitaryzmem, populistyczną retoryką i „polityką socjalną” (J. Orska, *O „lewicowej” strategii współczesnej krytyki literackiej wobec wolnego rynku mediów* [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 225).

W tym pierwszym przypadku zobaczyliśmy jak krytyk literacki – który w *ancien régime* dysponował bodaj najdonioślejszym głosem – rezygnuje z dystynkcji, jaka przysługuje literaturoznawcy, i używa syntez literatury lat 90. do rozgrywania własnej partii w bieżącym sporze politycznym. Przypadek zaś Nowackiego (odszedł z „FA-artu” po kontrowersji wokół jego pochlebnej recenzji *Nagrobka z lastryko* Krzysztofa Vargi) [...] pokazał nam, jak na literaturoznawczy parnas wdzierają się wolnorynkowe chimery²³.

Diagnozy Sasinowskiego, opublikowane na łamach „FA-artu”, stanowią wyraz coraz większej „podejrzliwości” wobec intencji krytycznoliterackich wypowiedzi i ich autorów, traktowanych już nie jako „sługi” czy nawet „towarzysze” literatury, lecz jako „konstruktorzy” jej sensów. I prowadzą do konkluzji (wspartej analizami Bourdieu), że „krytyka literacka nie jest narracją o literaturze, jest narracją o władzy”²⁴.

Programowy tekst Stokfiszewskiego z roku 2008 wpisuje się w takie postrzeżenie usytuowania krytyki, a jego książka stanowi – jak się wydaje – najbardziej radykalny punkt dojścia debat krytycznych z przełomu wieków. Znamienna odpowiedź na odpowiedź Stokfiszewskiego na pytanie, jak być dziś polską pisarką, czyli tekst Grzegorza Jankowicza *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek?*, wskazuje, że to jest właśnie droga, którą wybierają obecnie młodzi krytycy²⁵. Opierając się na koncepcjach Jacques’a Rancière’a, Jankowicz pokazuje, że tradycyjne przekonania utożsamiające literaturę polityczną z interwencyjnością, tendencyjnością i publicystyką (z bezpośrednim wyrażaniem problemów społecznych itp.) są anachroniczne i niewystarczające²⁶. Te wysublimowane koncepcje bardziej sprawdzają się jednak w dyskursie krytycznoliterackim Jankowicza, poszukującego nowych estetycznych i ideowych perspektyw dla dzisiejszej literatury, niż w przypadku walczącej o rząd dusz lewicowej krytyki literackiej (w której wiedzy prym Igor Stokfiszewski), a w każdym razie w tym drugim przypadku są o wiele mniej widoczne²⁷. Rozziew pomiędzy lewicową polityczną filozofią a praktyką krytycznoliteracką dostrzega też zresztą sam Jankowicz, wskazując na niebezpieczeństwo przybliżenia się „do punktu, w którym analiza poetyki literackiego tekstu politycznego zmienia się w proces budowania abstrakcyjnego modelu zaangażowa-

²³ A. Sasinowski, *Dwie Ustawki Jedna Krwawa. O krytyce literackiej jako grze społecznej*, „FA-art” 2007, nr 3, s. 10.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. Jankowicz, *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek?*, „Litera” 2008, nr 2 (3). Jankowicz przekonuje, że „czas krytycznoliterackiej neutralności i bezinteresowności minął bezpowrotnie”.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Polemicznie i ostro ujmuje te kwestie Joanna Orska: „Autorytet francuskiego filozofa jest natomiast niewątpliwie potrzebny nowej lewicy do wypracowania takiej formuły zaangażowania literatury, która byłaby bardziej ambitna i bardziej zadowalająca intelektualnie niż dotychczasowe próby Igora Stokfiszewskiego, próbującego przystosować do odczytywania współczesnych działań awangardowych język krytyczny wykorzystywany przez schyłkową, zdeformowaną, skrajnie sprymitywizowaną stalinowską odmianę marksistowskiej estetyki”. J. Orska, *Jak być spiskowcem wśród komunistów*, „Litera” 2009, nr 1.

nej literatury, konstruowania miary, do której pisarze muszą doskoczyć, żeby utrzymać się w grze²⁸.

Siła projektów

Ma rację Czaplinski, kiedy, opisując „uśpioną” krytykę pierwszych lat po przełomie roku 1989, twierdzi, że „krytykę stwarza to, co stawia jej opór”²⁹. Właśnie z poczucia niemożności w starciu z dominującym dyskursem medialnym bierze się jej „przebudzenie” pod koniec lat dziewięćdziesiątych, które zaowocowało próbami podsumowywania dokonań młodych, rozległymi dyskusjami dotyczącymi rangi krytyki, jej powinności i miejsca w na nowo zdefiniowanym polu literatury, dojściem do głosu nowych tendencji krytycznych, coraz większym uznaniem dla lewicowych koncepcji (m.in. Chantal Mouffe, Slavoja Žižka), a także dla propozycji feministycznych i innych marginalizowanych głosów, z którymi w starciu z rynkiem i mediami poczuła się zrównana ówczesna krytyka. Pod wpływem tych diagnoz powstają programy i książki krytyczne proponujące inną koncepcję literatury i inne sposoby jej czytania: Kingi Dunin, Przemysław Czaplinski, Igora Stokfiszewskiego; antologia krytyki politycznej opublikowana pod tytułem *Polityka literatury*.

Ten sam mechanizm (spokojnego „uśpienia”, ożywionej dyskusji, zdecydowanego oporu) działa również wewnątrz pola krytyki – wśród krytyków o różnych wizjach krytycznej odpowiedzialności, różnym pojmowaniu roli literatury czy po prostu – o różnym krytycznym temperamencie. Zgodnie z tym mechanizmem radykalne projekty wzbudzają silne reakcje. Taką reakcją wywołał projekt krytyczny Stokfiszewskiego, czy szerzej – krytyczny program zwrotu politycznego (polityki literatury). Rola tego projektu – niezależnie od tego, co by o nim sądzić – wydaje się istotna, stał się on bowiem swoistym zapalnikiem (zaczynem – jak by powiedział Brzozowski, którego „polityczni” obrali sobie za patrona) rozmów o literaturze, kulturze, krytyce, programach i strategiach krytycznych. Sprowokował wielu krytyków do wyrazistego zarysowania własnego stanowiska.

Krytycy, którym bliższe jest czytanie literatury z perspektywy estetycznej, przekonują, że nie można jej sprowadzać do jakkolwiek pojmowanej użyteczności, ponieważ skutkuje to redukcją tego, co wieloznaczne. Pokazują, że literatura zaangażowana, podobnie jak krytyka – niezależnie od koloru politycznej flagi, która nad nią powiewa – podlega podobnym prawom i schematyzacjom, które zawsze eliminują to, co różnorodne, nowatorskie, literackie. Traktują krytykę polityczną jako kolejny – jeden z możliwych i funkcjonujący równolegle z innymi – styl czytania i w różny sposób bronią się przed zarzutem anachronizmu i pięknoduchostwa: Piotr Śliwiński, nie umniejszając

²⁸ G. Jankowicz, *Jak być dziś krytyczką...*, s. 13.

²⁹ P. Czaplinski, *Żwawy trup...*, s. 89.

rangi problemu politycznego wymiaru literatury i krytyki, w tekście poświęconym poezji Adama Wiedemanna i *Zwrotowi politycznemu* Stokfiszewskiego konkluduje: „Wiedemann świetnie wie, że bezinteresowność literatury bywa w niektórych momentach źródłem jej politycznej potęgi i skuteczności”³⁰. Dla Joanny Orskiej wolność czytania, traktowana jako dorobek myśli poststrukturalistycznej, to nie tylko zamknięcie w świecie własnej czytelniczej wrażliwości, ale też swoboda nieustannego wyboru, to „otwieranie się przestrzeni ryzyka, w której może się realizować podmiotowość czytającego”³¹.

Krytyków stanowiących dla Stokfiszewskiego kwintesencję wszelkiego liberalnego zła (czyli konsekwentnie od lat przepracowujących ponowoczesne filozoficzne inspiracje autorów z kręgu katowickiego „FA-artu”) projekt literatury politycznej i krytyki jako jednego z narzędzi radykalnych przemian społecznych pobudził do wyrazistego sformułowania polemicznego stanowiska w zderzeniu z nowymi propozycjami. W opublikowanym w roku 2010 tekście „*Kukuryku!*”. *Krytyka przeciw wspólnotom* Krzysztof Uniłowski pokazuje – w retrospektywnym ujęciu – filozoficzne uwarunkowania i zasadnicze strategie własnego pisania o literaturze. Krytycznoliteracki proceder jawi się tu jako przestrzeń swobody³², gry, a w braku konkluzywności tej krytyki (orzekania i sugerowania, co należy czytać) nie kryje się brak wartościowania, ale wyostrzona świadomość tego, że wszelkie opinie i sądy pozostają uwikłane w swoje konteksty. Stąd też istotne dla tej krytyki są – w przekonaniu Uniłowskiego – z jednej strony poskramianie własnej arbitralności i autoironia, z drugiej – zaangażowanie we własną wypowiedź (świadoma stronniczość), a także jej agoniczny charakter (nieustający spór, różnicowanie sądów, krytyka przekonań i formułowanie następnych). Z tej pozycji katowicki krytyk rozprawia się polemicznie z projektem Stokfiszewskiego i „wspólnotą zaangażowanych”, używając do tego m.in. broni przeciwnika i traktując te projekty jako „kolejną narrację tożsamościową” do nabycia „na wolnym rynku idei”. Przekonuje, że „właściwą stawką krytycznej gry nie jest objaśnianie tekstu lub rzeczywistości”, lecz raczej odwlekanie momentu zakończenia lektury i wyciągnięcia konkluzji, krytyka zaś ze swej istoty nie mieści się w ramach żadnej wspólnoty (interpretacyjnej), choć „może dawać podnetę do tworzenia nowych wspólnot bądź redefiniowania już istniejących”³³. Jednocześnie pokazuje, że nie ma innych wspólnot niż wymyślone:

Każda wspólnota jest wyłącznie projektem i może się ziścić jedynie za cenę policyjnego dozoru nad poprawnością interpretacji (lub prawomocnością wykonywania kontekstów). I tu właśnie otwiera się miejsce dla krytyki – jej zadaniem

³⁰ P. Śliwiński, *Blisko siebie*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 7, s. 216–217.

³¹ J. Orska, *op.cit.*, s. 7.

³² K. Uniłowski, „*Kukuryku!*”. *Krytyka przeciw wspólnotom*, „FA-art” 2010, nr 3–4, s. 3–13. Katowicki krytyk wyznaje – idąc tropem Jacques’a Derridy – że krytyka wydawała mu się „tą dziwną instytucją, która pozwala na powiedzenie o literaturze wszystkiego na każdy dowolny sposób”.

³³ *Ibidem*, s. 10.

(między innymi) jest kwestionowanie granic poprawności i prawomocności interpretacyjnej

– pisze Uniłowski i konkluduje:

Nie, nie luję się, że zabawa i gra mogą nas uratować. Cała sztuka jednak w tym, aby próbować [...] wykraczać poza czas i miejsce z góry dla zabawy i gry wyznaczone, aby odnajdywać literaturę [...] poza wydzieloną jej sferą. I aby literaturę traktować z powagą wymaganą od uczestnika zabawy, czy gry, którą (na dziecinny sposób) **uznajemy za wartą zaangażowania**³⁴.

Obok wypowiedzi wyraźnie polemicznych wobec projektu krytyki politycznej, która nawet niekonkluzywność dzieła literackiego czy wypowiedzi krytycznej, niedopowiedzenia i unikanie politycznych, ideowych, społecznych, płciowych itp. deklaracji traktuje jako akt polityczny, jako potwierdzenie *status quo* i wpisanie się w dominujący (neoliberalny; patriarchalny) dyskurs normalizacyjny, pojawiają się też głosy, w których ten projekt staje się wyraźną inspiracją do formułowania mniej radykalnego, choć politycznie ugruntowanego programu krytycznego. Nowej drogi dla współczesnej krytyki poszukuje oprócz wspomnianego już Grzegorza Jankowicza, m.in. Jakub Momro³⁵, coraz wyraziściej też konstruuje swój program Anna Kałuża, autorka *Bumerangu*.

Ta rozmaitość głosów i programów, temperatura sporów i gotowość do podejmowania dyskusji pozwalają wierzyć – niezależnie od tego, po której stronie tego sporu staniemy – że krytyka jest ciągle przestrzenią „żywą”, w której refleksja nad literaturą staje się refleksją nad współczesnością.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, polska literatura współczesna, zaangażowanie, polityczność/literary criticism, contemporary Polish literature, engagement, the political, political turn

³⁴ *Ibidem*, s. 13 (podkreślenie autora).

³⁵ Odnosząc się do aktualnych sporów o krytykę, Momro pisze: „Z perspektywy krytycznej jedynie rozum, pragnienie komunikacji i imienia własnego może uchronić przed skrajnymi zawłaszczeniami: totalnym eskapizmem oraz totalnym zaangażowaniem, wiarą w niedającą się zgłębić i niewyraźną prawdę doświadczenia wewnętrznego oraz prawdę polityczności i ekstazy działania, może zabezpieczyć przed oportunistycznym oraz przed bełkotem wiary w konieczność odnowienia ideologicznej wojny poprzez literaturę i w niej samej”. J. Momro, *Krytyka – pomiędzy erosem i poznaniem*, „FA-art” 2008, nr 1, s. 43.

WHAT DOES IT MEAN TO BE A POLISH ART CRITIC TODAY? SUMMARY

The discussion on the topic of contemporary literary criticism has been contained within two symbolic poles: the article *What does it mean today to be a Polish writer* by Karol Maliszewski written in 1995 and *What does it mean today to be a Polish authoress*, written in 2008 by Igor Stokfiszewski. The former paper, which is characteristic of the critical-literary awareness of the 90s of the 20th century, promotes literature that is far from being involved and is based on an individual writer's gesture; the latter, on the other hand, belongs to one of the better known critical projects of recent years and it promotes a political turnaround proclaiming literature that is engagé and one that is treated as an instrument of social critique.

The project of literary criticism is at the same time an expressive and controversial proposition and its significance also consists in the fact that it became a strong impulse which mobilized literary criticism to define and defend other conceptions of literature and criticism and in this way contribute to a fundamental debate in the milieu of critics.



Piotr Śliwiński

Uniwersytet
im. Adama
Mickiewicza
w Poznaniu

Polityczna, niepartyjna

Krytyka zaangażowana czy krytyka literatury zaangażowanej? Odpowiedź na to pytanie nie może przybrać jakiegokolwiek „formy odpornej”, gdyż w oczywisty sposób zależy od okoliczności, w jakich jest udzielana. To one określają zakres dostępnej krytycznej neutralności. Przekonałem się o tym aż nadto dotkliwie, a zarazem odrobinę groteskowo, kiedy zostałem poproszony o napisanie recenzji nowej książki Bronisława Wildsteina.

Czas niedokonany, jak i cała publiczna oraz literacka działalność tego autora, zdaje się do tego stopnia aktem politycznym, nastawionym na udział w najgorętszych sporach o sens przeszłości i współczesności, podporządkowanym regułom doraźnej walki partyjnej, perswazyjnym, wyraziście zdefiniowanym, nieambiwalentnym, niedystynktywnym i jednostronnym, że zagadnienia artystyczne, kwestie literackości, okazują się nieistotne. Wspólnota interpretacyjna, jak by powiedział Stanley Fish, nabrała tak wielkiej siły, że nierespektowanie jej zwyczajów mogłoby się odbyć jedynie za cenę odrzucenia, banicji, interpretacji głuchej, niekontynuującej i nieinicjującej dialogu. Słowem: skoro Wildstein jest na wskroś polityczny, to czytanie Wildsteina również być musi polityczne, zaangażowane (wyznawcze lub polemiczne), inne próby (zgody częściowej, aprobaty zaangażowania, a nie jego rezultatu, opisu poetyki) skazane są na posądzenie o wykrętną, obłudną bezstronność. Presja tej wspólnoty jest wręcz totalna.

Wyjściem („wyjściem”) byłoby uznanie, że z polityczności wyjścia nie ma. Idąc śladem Jacques’a Rancière’a powinniśmy ją dostrzec również w tym, co chciałoby się uważać, co chciałoby być uważane, za jej kontrapunkt. Według filozofa:

Wypowiedzi zarówno literackie, jak i polityczne wywierają wpływ na realny świat. Definiują nie tylko sposoby wypowiedzania się lub działania, ale również reżymy intensywności tego, co postrzegalne. Sporządzają mapy widzialnego, wytwarzając trajektorie między tym, co widzialne, a tym, co możliwe do powiedzenia, relacje między sposobami istnienia, postępowania i mówienia. Definiują stopnie percepcyjnej (*sensible*) intensywności, rodzaje postrzeżeń i zdolności ciała. Wła-

dają więc w ten sposób przeciętnym człowiekiem, tworząc przeskok, otwierając derywacje i modyfikując sposoby, prędkości oraz trajektorie, zgodnie z którymi odpowiada on na istniejące warunki, reaguje na sytuacje i rozpoznaje swoje własne obrazy. [...] Człowiek jest zwierzęciem politycznym, ponieważ jest zwierzęciem literackim, które pozwala potędze słów zmieniać jego „naturalne” otoczenie¹.

Azyle, obszary zmitologizowanej apolityczności, takie jak prywatność, codzienność, psychologizm, estetyzm, dandyzm, zauroczenie sztuką, oddanie pięknu ze względu na jego fundamentalną bezinteresowność, wszystko to byłoby jedynie złudzeniem niepodlegania uwarunkowaniom kontekstu. W istocie wartości te, intencjonalnie czysto artystyczne, wykazują nie tylko nieodporność na kontekst, ale i częstokroć – oportunistyczną zdolność adaptowania się do warunków rzekomo je wykluczających. Zauważmy przy tym, że sama konstrukcja pojęcia „wykluczenie” zakłada wszechobecność polityki: wykluczenie może oznaczać brak właściwości politycznych i jako takie jest czynnikiem o dużym politycznym potencjale.

Jednak potraktowanie polityczności jak rzepa (kleszcza – by uczynić aluzję do Zygmunta Baumana), przesłanki każdej konkretnej sytuacji, zaskakującego (prawdziwego) aspektu wszelkich działań, ukrytego czynnika konstytutywnego sytuacji z pozoru indyferentnych, wyczuwalnej manipulatorskiej predyspozycji zagnieżdżonej w języku, takie ujęcie również prowadzić musi ku uproszczeniu, i to w podwójnym – poznawczym i egzystencjalnym – sensie. Polityczność wyziera zewsząd (więc nie trzeba jej szukać) i trawi wszystko (więc nie jest kwestią wyboru – ani ją akceptować, ani odrzucać). Okazuje się, że bez rozróżnienia polityczności pasywnej i aktywnej takie podejście sprawia wrażenie zbyt poręcznego, ułatwionego i prowadzącego w konsekwencji do swoistego zawłaszczenia, wchłonięcia całej literatury, a także jej odróżnicowania, postawienia rzeczy artystycznie niezestawialnych na tym samym poziomie. Wobec wszechobecności pierwiastka politycznego różnice między utworami nabierają cech drugorzędnych; różnice artystyczne byłyby wręcz pseudonimem jakichś różnic *de facto* politycznych.

Rancière niczemu nie zawinił, to oczywiste. Jego punkt widzenia jest niesłychanie interesujący, a jego teksty dostarczają argumentów przeciwko utylitaryzacji wyrażonych w nich poglądów. Choć dekonstrukcja pojęcia niepolityczności, niedosiężności dla polityki, ma na celu ukazanie pierwiastka politycznego w estetycznym, to jednak nie wynika z tego, iżby stać się miała źródłem takiej praktyki krytycznoliterackiej, która – poprzez częściowe unieważnienie własnego przedmiotu – przeistacza się w praktykę polityczną. Rancière analizuje nie tylko determinację, lecz w jednakowym stopniu tworzy związek człowieka ze światem.

Warto odwrócić Rancière’owską perspektywę. Jeśli jemu sztuka wydaje się bowiem silnie określona przez rewolucję estetyczną i obwieszczone przez nią pierwszeństwo piękna, to my mamy w tej dziedzinie inne doświadczenie.

¹ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 105.

W jego centrum wcale nie stoi „autoteliczność”, lecz na odwrót – reprezentacyjność i służebność. Dla czytelnika polskiego literatura jest do tego stopnia niewątpliwą składową dyskursu publicznego, że zajmujące mogą być przede wszystkim momenty wątpliwe tej niepokojąco oczywistej prawdy.

Od paru lat obserwujemy próby przekonania opinii, że nie ma literackości bez polityczności. Następstwem tego stanowiska miałyby być jawne zaangażowanie pisarzy – w miejsce zaangażowania, które i tak występuje, tyle że w postaci nieświadomionej (co przytrafia się części powieści popularnej), intensywnej, choć niejawnej (powiedzmy Tulli, Tokarczuk), lub przeestetyzowanej i egocentrycznej (*vide* Stasiuk czy Świetlicki). Konstrukcja Igora Stokfiszewskiego przedstawia się mniej więcej w ten sposób: ponieważ od polityczności nie ma ucieczki, to jedyną ucieczką od jej inercyjnej wszechobecności może być zdeklarowane zaangażowanie. Zaangażuj się politycznie, bo i tak jesteś już zaangażowany. Uaktywnij potencjały, na których obecność i tak nie masz wpływu. Podejmij wyzwanie i spróbuj wpłynąć na to, co leży poza zasięgiem twojej władzy. Bądź polityczny, bo jesteś polityczny, bo twoja niepolityczność jest – jako niepolityczność – nieistotna. Polityka jest jedynie istotna, wszystko inne na swój sposób jest nieważne. Ignorowanie polityki jest zdradą własnej natury. Ten rodzaj argumentacji tłumaczy styl świętego oburzenia, które towarzyszyło pierwszym wystąpieniom krytyka.

Zastanawia powiązanie dwóch sprzecznych tendencji – wyróżnienia literatury (jako wrażliwego miejsca w dyskursie) i deprecjacji literatury (jako głosu poza dyskursem politycznym niesłyszalnego i nieciekawego). W rezultacie literatura staje się wartością *stricte* użytkową.

Tutaj znajduje się punkt niezgody między takim ujęciem, a innym, bardziej idealistycznym i bliższym autorowi tego tekstu. Sądzę bowiem, że wyróżnienie literatury nie dokonuje się w wyniku upadku jej autonomii (literatura jako narzędzie), lecz na odwrót – dzięki ponawianym demonstracjom, iż potrafi być ona narzędziem do podważania narzędzi, pragmatyzmu, socjologizmu, językiem niemieszczącym się na terytorium zdefiniowanych dyskursów. Najciekawszy aspekt jej polityczności polegać mógłby na zdolności do odpięrania polityki. Owszem, jest to podejście modernistyczne, lecz – jak sądę – świadome późniejszych od modernizmu, w tym Rancière’owskich, punktów widzenia, niesentymentalne oraz – w takim stopniu, w jakim to możliwe w gęstwie języków – nieudawane.

Nie istnieje wzór na zaangażowanie literatury i krytyki, są tylko odpowiedzi na sygnały wysyłane przez tzw. rzeczywistość czy to, co za nią uważamy. Dobrą tego świadomość mieli piszący o tym przede mną. Jeden z nich, Krzysztof Uniłowski, w tekście *Zaangażowani i ponowoczesni* zdystansowaną analizę wypowiedzi Przemysława Czaplińskiego, Roberta Ostaszewskiego i Dariusza Nowackiego częściowo podsumował następującym akapitem:

Przed cudzysłowem nie ma ucieczki. Najnowsza proza bywa ciekawa właśnie wtedy, kiedy zdaje sprawę z podminowujących ją sprzeczności. Niewiara we własny bunt, krytyczne słowo czy możliwości poznawcze wynika przede wszyst-

kim z niepewności co do statusu świata. Jak zawsze, tak i tym razem wyzwanie przychodzi od strony rzeczywistości, konkretnie – bierze się z odczucia jej niewiarygodności, rozmnożenia i zwielokrotnienia, zapośredniczenia i uwikłania w media. Stara to prawda, że gdy nie można rozdzielić przekazu i środka przekazu, wówczas fakty i zdarzenia zmieniają się w interpretacje. Tyle tylko, że współcześnie z ekskluzywnej myśli, którą w swoim czasie podniecały się artystyczne oraz intelektualne elity, stała się ona truizmem, a nawet więcej – bo doświadczeniem upowszechnianym na skalę globalną².

W takiej perspektywie zaangażowanie literatury nie może być niczym więcej niż formą kształtowania wyobraźni przeszłości, w którą literatura mogła się angażować „bez cudzysłowa”, lub na odwrót – ostentacyjnie sztucznym spektaklem nieistniejących możliwości. Tak czy owak mamy do czynienia z operacją na obrazie świata, w którym z poczucia braku wartości literatury jako takiej powstać ma wartość innego już, nieliterackiego rodzaju. Pożytek z takich poczynań może mieć w najlepszym razie charakter instytucjonalny, na przykład w postaci nowych wydawnictw, przedsięwzięć popularyzujących pamięć czasów, kiedy kanon był wartością żywą, a odpowiedzialność pisarza za otaczający świat stanowiła fundament i zarazem cenę jego autorytetu.

Paradoks polega na tym, że chcąc literaturę zaprząć, nakłonić, przekonać do bezpośredniego zaangażowania, krytyka – bez względu na swe prawicowe czy lewicowe pochodzenie – odnajduje się w tym samym języku. Jest to język sentymentalnego, udanego, odegranego modernizmu, który powstaje w wyniku wymazania cudzysłowa. Gumką jest wysilona naiwność (konserwatyzm) lub ekstrawagancka prostoduszność (lewica).

Niespodziewane zaciętrzewienie, z jakim Igor Stokfiszewski starał się zdezwauować poezję Andrzeja Sosnowskiego i Marcina Świetlickiego, twórczość o nieprzeciętnej sile subwersywnej, podminowującą zastane konteksty, nie pozwala mi uważać inaczej³.

Wnioski z powyższych uwag są nader skromne. Pierwszy z nich dotyczy odróżnienia polityczności pasywnej (wrodzonej, danej przez język, nieuchronnie wynikającej z kontekstu) i czynnej, będącej kwestią wyboru. W pierwszym przypadku interpretator znajduje się naprzeciw truizmu, nawet jeśli jego opis nastrocza wielkich trudności, w drugim nie tylko może, ale i musi zapytać o to,

² K. Uniłowski, *Zaangażowani i ponowoczesni*, „Dekada Literacka” 2004, nr 1.

³ Nawiązuję do krótkiego artykułu, *Poezja uników*, który wywołał wiele polemik, a także kilka głosów poparcia. Stokfiszewski pisał m.in. o Jacku Podsiadle, że przeszedł drogę od gorącego anarchizmu „wierszy przeciwko państwu” do łagodnej felietonistyki na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Świetlickiemu wytknął „zawłaszczenie przez media masowe”, szczególnie zaś rodzaj pretensji zaadresował do Andrzeja Sosnowskiego: „Świadomy wybór, tym razem estetyczny, doprowadził do zachowawczej postawy innego tuza tej formacji. Poety, który dokonał faktycznej rewolucji w języku polskiej poezji, ale wpadł w pułapkę własnej metody i lirycznego parnasizmu [...]. Sosnowski, inspirowany dekonstrukcją, ukazuje umowność wszelkiej ideologii i filozofii. Walczy o pluralizm przeciw nastaniu jednej hegemonicznej wizji świata i kultury. W porządku, tylko jak długo można dekonstruować język?”. („Gazeta Wyborcza”, 8.02.2007. Przedruk [w:] *idem, Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, s. 78–81).

jak ma się polityka do sztuki. Co jest pierwszorzędne, czy dzieło jest dziełem politycznym, czy dziełem sztuki? Wniosek kolejny również nie jest zaskakujący: z zafrapowania refleksją Rancière'a nie może wynikać myśl, że tekst literacki, bez względu na jego literacką wartość, jest w gruncie rzeczy tak samo dobrą furtką do dziedziny spraw politycznych; że jest symptomem, diagnozą, projektem i odsyła poza siebie z jednakową skutecznością. Jeśli obrać taką drogę, to literatura staje się niepotrzebna. Zostaje zawłaszczona przez własne uwarunkowania i presupozycje, zaciera się w nich. I wreszcie: literatura zaangażowana z zewnątrz jawi się jako naczynie, do którego wlewa się cudze, gotowe idee (lub tylko intencje lub interesy), co prowadzi do jej przegranej.

Zatem: siła polityczna literatury, nie zaś jedynie skazanie na politykę, wyrasta z uznania formy artystycznej. I tym sposobem wróciliśmy do Rancière'a, który przecież swoje poglądy w znacznym zakresie ukształtował poprzez dyskusję z Walterem Benjaminem. Żaden z tych myślicieli nie jest dobrym kandydatem na patrona literatury zaangażowanej, rozumianej jako jeszcze jedna artykulacja (powtórzenie) takich czy innych argumentów, czy też krytyki zaangażowanej, rozumianej jako w pełni świadome odrzucenie wiary w niesprowadzalność literatury do języków publicznych. Mam na myśli wolność, także od polityki, która motywuje sztukę co najmniej tak samo silnie jak polityka.

Jak usunąć ów cudzyśłów? Wskrzeszając retorykę czynu, nawiązując do prostych zasad etyki rewolucyjnej czy proklamując „zwrot polityczny”? Wyśliki Igora Stokfiszewskiego, zresztą warte uwagi, nie powiodły się – jego manifesty zdają się cytatem z innych, wcześniejszych, i nic nie dało się na to poradzić. Najciekawszym tekstem antologii *Polityka literatury* jest obszerny wstęp Przemysława Czaplińskiego. W kluczowym miejscu swego szkicu badacz pisze:

Polityka literatury [...] to wpisana w teksty zdolność oddziaływania na czytelnika – to faktycznie wywierany przez nią wpływ na nasze polityczne przekonania. Należy ów wpływ rozumieć jednak raczej jako zdolność do rozszczepiania niż zaszczipiania ideologicznych obrazów świata. Najlepsza polityka literatury to więc ta, która w kontekście istniejącego układu dyskursów politycznych wspiera ich rozkład⁴.

Miałbym ochotę zaproponować, aby zamiast „raczej” napisać „tylko”, a zamiast „najlepsza” – „możliwa”, lecz przecież akapit ten rozwiewa obawę o siłowe rozwiązanie kwestii literatury jako języka obcego dyskursom.

Autor *Poezji uników* mylił się również, zapewne z premedytacją, nazywając początek lat dziewięćdziesiątych czasem odwagi politycznej, śmiałości wyrażania swych poglądów, nonkonformizmu. Otóż świat literacki początku lat dziewięćdziesiątych wątpił w przydatność tych wartości lub, ostrożniej, w większości przypadków odcinał się od tradycji literatury zaangażowanej. Z gestu odcięcia czerpał swą tożsamość i powab. I dlatego także Jacek Pod-

⁴ P. Czapliński, *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka* [w:] *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009, s. 32.

sia dło zdystansował się od tradycji zobowiązań, nie zaś z powodu narodzin dziecka, jak sugerował Stokfiszewski. Jego dojrzewanie do problemów metafizycznych, powolne trawienie treści tożsamościowych, rosnąca pewność, że odpowiedzi na pytania dotyczące egzystencji nie mogą zostać dostarczone w jakiegokolwiek postaci, zwłaszcza zaś w formie gotowych wzorów, i że nie mieszczą się one także w formie politycznej, to dla mnie wyjątkowo frapujący proces nasycania codzienności znaczeniem, fetyszyzowania jej niepochwytnych i niewyczerpywalnych obszarów, prowadzący do wyczerpania zapasów łatwości (tak nazywam powtarzanie gotowych przekonań), a tym samym być może do wyczerpania możliwości dotąd uprawianej poezji. Podsiadło porzucił politykę i rzeczywistość, chcąc uwolnić sztukę od powtarzalności, aby stanąć przed wyzwaniem powiedzenia czegoś wymykającego się, a tym samym przed szansą zrewolucjonizowania pojęć, głębokiego upolitycznienia, ustanowienia nowych związków wiersza ze światem. Tak rozumiem intensywne milczenie, które nastąpiło po okresie intensywnego mówienia.

Dodajmy, że inne głośne wystąpienia „brulionowców”, Marcina Świetlickiego, Krzysztofa Jaworskiego, Miłosza Biedrzyckiego, akcentowały niezawisłość od polityki, a nie chęć włączenia się do jakiegokolwiek ruchu ukształtowanego gdzie indziej, na zasadach nieliterackich. Oczywiście, nie było to równoznaczne z indyferencją. Zwłaszcza Świetlicki wielokrotnie zabierał głos w duchu obywatelskiego przejęcia, charakterystyczne jednak, że obiektem jego szczególniejszej niechęci za każdym razem była polityczna, liberalno-lewicowa poprawność. Poprawność taka może się równać brakowi agresji, trzebieniu uprzedzeń, kontroli nad determinacjami historii – dla działacza społecznego, wychowawcy, socjotechnika, moralisty. Dla pisarza, artysty, zapewne i dla krytyka jest głównie *residuum* gotowych odpowiedzi, mniej czy bardziej opresyjnej perswazji, statyczności języka, zapewne też arogancji, jaka często towarzyszy niezachwianemu poczuciu słuszności.

Początek lat dziewięćdziesiątych inicjuje działanie sinusoidy, czyli ruchu pomiędzy wartościami konkurującymi z sobą lub nawet sprzecznymi. Po jednej stronie mamy (a) odkrycie – a właściwie dokończenie odkrywania, które zaczęło się wcześniej – nieesencjonalnego charakteru literatury, problemów mediatyzacji i niedostępności świata, (b) przybierającą na realności wizję świata bez literatury, (c) wspomniany przesyt zaangażowaniem, kulminującym w latach osiemdziesiątych w tzw. drugim obiegu. Są to zjawiska opisywane przez najwybitniejszych znawców prozy współczesnej: Jarzębskiego, Czaplńskiego, Nowackiego, Uniłowskiego. To przez ich m.in. świadomość negatywną przebijały się takie zjawiska, jak feminizm czy program odpomnienia marksizmu.

Po drugiej stronie znajdujemy (a) recydywy historii (Czeczenia, Bałkany, 11 września), (b) tzw. nową historyczność zamiast starego historycyzmu, (c) ujawnienie się rzeczywistości w licznych retrospekcjach, autobiografiach, formach nostalgii, za którymi poszły rozmaite rewindykacje i krytyki kultury. Dopominają się o miejsce dla siebie takie walory, jak ciągłość pamięci, zakorzenienie jednostki w historii zbiorowej i jedność narracji. Świadczy o tym,

jak sądzę, proza Janusza Krasińskiego, Andrzeja Horubały, Antoniego Libery czy Bronisława Wildsteina, ściślej zaś – uznanie, jakim ich twórczość cieszy się u wielu krytyków (np. Tomasza Burka, Włodzimierza Boleckiego, Macieja Urbanowskiego).

Przypomnijmy Mefista z Herbertowskiej *Potęgi smaku*: uosabiał bezwzględność jedynej racji, żądającej wcielenia w życie, brak wątpliwości, co jest najistotniejszą treścią rzeczywistości społecznej, przemoc niezbijalnych z definicji argumentów.

Z kolei Stanley Fish pisze o innym diable, Miltonowskim Belzebubie⁵, który odpowiada za upłynnienie prawdy, ustępuje z retoryki na teren retoryczności, nie wskazuje na pierwszorzędnej wagi tematy, lecz na dyskursy, nie posiada argumentów, lecz rozważa przesłanki.

Mówiąc w skrócie – literatura wybiera w praktyce jedną z tych figur, oczyszczając wybraną i demonizując niewybraną. Spór literacki toczy się faktycznie poza literaturą, pod znakami rzeczy mających niekoniecznie związek z jej sposobem istnienia. Dylematy światopoglądowe, potężne, lecz raczej płytkie spory o imponderabilia etyczne, wzięły górę nad literackimi, w dyskusji nad literaturą polityczną poetykę zdominowała publicystyka (w lepszym razie politologia, socjologia, badanie kulturowe). Tymczasem – polityka (w utworze literackim) jest kwestią poetyki, nie na odwrót.

Dowody? Raczej – powody. Pierwszy jest minimalistyczny. Jeśli wątpliwość, czy literatura na kogokolwiek oddziałuje w sensie społecznym lub moralnym, nie może zostać rozwiązana⁶, to warto zawierzyć rozsądkowi i postawić na oddziaływanie estetyczne, którego dowodzi już tylko samo czytanie. Dzięki temu, nie negując lub tym bardziej zabraniając literaturze polityczności, zapobiegamy spustoszeniu, jakie musiałaby wyrządzić absolutyzacja tego, co polityczne. Jeśli w latach osiemdziesiątych literatura sprawiała wrażenie (na samej sobie) czegoś mniejszego od dziejącej się wówczas historii, to wyszła z tej dekady zarazem uszlachetniona (o czym jestem szczerze przekonany...) i osłabiona artystycznie. Powstawała na warunkach historii. A chciałoby się, żeby dyktowała warunki, dzisiaj również polityce, to znaczy spostrzegą ją nieznane, niezrozumiałe, zakryte, tajemnicze strony. Do tego służy.

Powód drugi również należy do gatunku małych. Uprawianie literatury (i krytyki) politycznej w ostatnich latach prowadziło nierzadko do kolektywizacji, upartyjnienia, daleko idącej kompatybilności środowiskowej⁷. Łatwo

⁵ Zob. S. Fish, *Retoryka* [w:] *idem, Interpretacja, retoryka, polityka*, przeł. A. Szahaj, Kraków 2002.

⁶ Zob. Ch. Enzensberger, *Literatura a ideologia* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Warszawa 1987.

⁷ A przecież nawet Sartre, który twierdził, że „od zaangażowania nie ma ucieczki, [...] kładł także nacisk na pojęcie wolności, podkreślał, że istotą literatury jest ukazywanie możliwości wyboru (różnych rodzajów zaangażowania). W takiej postaci zdaje się ta teoria graniczyć z rozumianą po bachtinowsku dialogicznością wielkiego realizmu europejskiego, w którym zderzały się różnorodne ideologie i światopoglądy”. M. Jaworski, *Krytyka zaangażowana. Retoryka manifestów J. Kwiatkowskiego i J.M. Rymkiewicza* [w:] *Literatura zaangażowana*

byłoby podać przykłady, kiedy to pod niebiosą tradycji narodowej wynoszone były utwory mierne. Ich zasługa miała naturę nie artystyczną, lecz partyjną, środowiskową. Miarę artystyczną czy intelektualną zastępowała partyjna.

Trzeci powód, sprzężony z poprzednimi, jest dla odmiany wielki. Sartre'owski ideał zaangażowania literatury i krytyki to propozycja unii wielu potęg artystycznych i ideowych, w której pisarstwo jest pełnoprawnym, a może nawet uprzywilejowanym członkiem; dzisiaj programy polityczności pisania i czytania zdają się w pierwszej kolejności nacechowane zwątpieniem w sztukę, a następnie dość często wyrachowaniem. Cynizm z niewiary, nawet jeśli budzący zrozumienie, nie jest dobrym wzorem do naśladowania.

Polityczność literatury wyraża się w sposób akolektywny, jest prowokacyjna i ekskluzywna. Płaci się za nią drogo – jak Zbigniew Kruszyński za *Ostatni raport* czy Jerzy Pilch za *Marsz Polonia* – brakiem większego uznania, a może nawet bolesną samotnością. Literatura partyjna, nieważne pod jakim szyldem występująca, jest dla mnie literaturą złudzeń, literatura polityczna – jeśli ma oddziaływać – posiada moc uwalniania jednostki spod władzy kontekstu.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, zaangażowanie, polityczność, zwrot polityczny, polska literatura współczesna/literary criticism, engagement, the political, political turn, contemporary polish literature

POLITICAL BUT NON-PARTY SUMMARY

In recent years, involvement has become almost the main topic of literary life; this is due largely to the fact that, firstly, there has emerged a group of authors who manifest not only their political views, but also their obligations; secondly due to the fact that some critics appeal for a „political turnaround” in literature and thirdly, due to the popularization of the thought of several world philosophers, with Jacques Rancière at the helm, who try to extract the political out of the aesthetic, and fourthly, as a consequence of the reactivation of old languages – Marxist one on the left side and conservative-identity one on the right.

The resistance which these tendencies have aroused in some milieus is associated with the conviction that the discovery of the political possibilities of literature and its interpretation leads (or will lead) to its literariness, utilitarization, subordination to the languages that dominate on the public scene. The author of the article shares the above fears; he is of the opinion that literature should rather be an instrument for undermining instruments, pragmatism and sociologism by means of a language that does not belong to the territory of defined discourse; whereas the most interesting aspect of its political nature consists in its ability to resist politics.

– *konceptje, programy, realizacje*, red. E. Ziętek-Maciejczyk, P. Cieliczko, Warszawa 2006, s. 127.

Arleta Galant
Uniwersytet
Szczeciński

Literatura, feminizm, krytyka – inne konstelacje?

1. Po próbach udzielenia wstępnej, spontanicznej odpowiedzi na pytania o literaturę, formy jej istnienia oraz sposoby jej omawiania w ostatnim czasie, gdy feminizm „wyszedł z mody” (którą nigdy nie był), a pozostał (jak zwykle) poważną światopoglądową robotą, dochodzę do wniosku, że w minionej dekadzie śladów feministycznej świadomości jest znacznie więcej w polskim życiu publicznym niż w literaturze i wypowiedziach krytycznych. Czy faktycznie? Czy słusznie zakładam, dokonując pośpiesznej (chałupniczej) buchalterii, że w latach dziewięćdziesiątych proporcje układały się inaczej, a nawet dokładnie odwrotnie?

Pobieżne śledztwo w sprawie losów feminizmu po roku 1989 jako specyficznego nurtu praktyki społecznej z jednej strony, z drugiej zaś jako inspiracji, źródła, czy też ramy dla literackich i okołoliterackich opowieści, sprawa, że trudno być może pozbyć się wrażenia, iż polski światopogląd feministyczny przede wszystkim się uspołecznia, krystalizuje w praktyce swoje zadania, wynajduje dla siebie język, który powinien przylegać do polskich politycznych rytuałów i realiów, ale jednocześnie w literaturze i refleksji krytycznoliterackiej trwa w trybie tak rozproszonym, że aż przezroczystym. Stąd zapewne poczucie, że w polskiej krytyce literackiej mamy do czynienia z feministyczną flautą, czy też bezkształtną magmą. Sytuacja rozproszenia krytycznoliterackich i recenzenckich głosów nie gwarantuje krytyce feministycznej wyrazistości, której nie sposób odmówić wypowiedziom krytyczek obecnych i aktywnych w latach poprzednich¹, myślę tutaj o takich osobowościach, jak Kinga Dunin, Kazimiera Szczuka, Izabela Filipiak, Inga Iwasiów. Zdaje się, że to właśnie wyrazistość, widoczność, a następnie ich wycieniowanie i rozdrobnienie wyznaczają proporcje, o których tutaj mowa. Feminizm w literaturze i krytyce

¹ „Oto mamy sporo feminizujących tekstów, autorek, audycji, rubryk, recenzji, ale nie mamy nowych wyrazistych książek, postaci, biogramów literackich”. I. Iwasiów, *Krytyka feministyczna jako projekt przebudowy rzeczywistości* [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 364.

nie może być opisywany w ramach rankingu ilościowego, domaga się raczej namysłu nad zmianą społecznych parametrów mówienia, a zatem warto owe wstępne spostrzeżenia uzupełnić o kilka, znanych skądinąd, faktów.

Rozpoznawalny, „widzialny” status literackiej krytyki feministycznej w Polsce wiązał się z ówczesną dynamiką życia kulturalnego i akademickiego, życia uwikłanego w sprzeczności. Życia rozgrywającego się pomiędzy zainteresowaniem krytycznym potencjałem (także w sensie sposobu myślenia o nowej rzeczywistości społecznej), jaki niósł z sobą feministyczny język, a postawami odpornymi na przewartościowanie myślenia w kategoriach neutralności, uniwersalności, obiektywności². A dalej: zawieszono pomiędzy zgodą na to, by dyskusjom o literaturze towarzyszyły inspiracje płynące z uniwersytetów (współczesne polskie krytyczki feministyczne to przecież głównie teoretyczki i historyczki literatury), a przekonaniem o potrzebie silnie zindywidualizowanego obcowania z literaturą, prywatnego, „niefachowego”, dowartościowującego uwolnioną od zobowiązań politycznych estetykę. Czy wreszcie: toczącego się pomiędzy dążeniem do normalności, rozumianej między innymi jako dostęp do wolności gwarantowanej przez *mass media*, a entuzjastyczną akceptacją medialnego apetytu na taką obecność literatury, pisarek i pisarzy, która byłaby bliska skandalom, banałom, pozorom misji *etc.* Owe sprzeczności – mimo iż mowa o wyrazistości – nie pozwalają lat dziewięćdziesiątych widzieć jako feministycznego „złotego wieku”. Z każdą z wymienionych sytuacji można bowiem skojarzyć znaczącą serię zdarzeń następujących później, zmieniających relacje literatury i krytyki literackiej w nowej rzeczywistości medialnej, rzeczywistości znacznie bardziej umasowionej i urynkowanej. Najkrócej skutki tych zdarzeń można opisać – odwołując się do najnowszych diagnoz krytycznoliterackich – jako powrót krytyki literackiej na uniwersytet³, połączenie refleksji o literaturze z socjologią⁴, czy też jako rewizję literaturoznawczych ról i zatrudnień⁵.

W ciągu wymienionych wypadków, a następnie w propozycjach odnalezienia się w ich (na dłuższą metę nieprzewidywalnych) kontekstach uczestniczy, jak sądzę, również literacka krytyka feministyczna. Ciekawi mnie jednak, czy próba szczegółowego namysłu nad owym udziałem komplikuje, czy też umieszcza w innym świetle niektóre kwestie zawarte w zakreślonych powy-

² Zob. I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, <http://www.oska.org.pl/biuletyn/3/39.pdf>; I. Iwaśnów, *Pleć i czytanie* [w:] *eadem, Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002.

³ K. Uniłowski, *Krytyk na uniwersytecie*, „Pogranicza” 2008, nr 2.

⁴ Dokonało się to w ostatniej książce P. Czaplińskiego, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, wcześniej w tekstach Kingi Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004.

⁵ „Żywotność krytyki zdaje się zależeć od tego, jak reaguje ona na potrzeby sceny, na której akurat się znalazła. Jeśli nawet krytyk jest na tej scenie tylko konferansjerem, zapowiadającym aktorów, ale i to się liczy. Nastąpią zapewne konsekwencje dalsze tego stanu rzeczy, już widoczne: akty krytycznego sądenia będą mianowicie przemycane w rozmowach z pisarzem”. M. Wyka, *Czy krajobraz po bitwie. Uwagi o kondycji krytyki* [w:] *Dyskursy krytyczne...*, s. 319–332.

zej stanowiskach/strategiach krytycznych. Zastanawiam się więc nad tym, czy można mówić o symptomach innego rodzaju relacji pomiędzy feminizmem, literaturą i „rozmową” o niej, o innego rodzaju obecności krytyki feministycznej na obecnym etapie naszego życia literackiego, wreszcie – o nowych, innych dylematach, wobec których współczesna literacka krytyka feministyczna powinna być może wyraźniej modulować własny głos.

Jak spojrzeć na to wszystko nie tylko w odniesieniu do wywołanych tutaj w olbrzymim skrócie metakrytycznych głosów diagnozujących, ale także do tego, co dzieje się w literaturze najnowszej oraz w związku z towarzyszącymi jej okołoliterackimi gestami pisarzy, pisarek, krytyków i krytyczek?

2. W poszukiwaniu feministycznego światopoglądu współczesnych pisarek natrafiam na dwie symptomatyczne wypowiedzi:

Poważnie mówiąc: walka idzie o dobrą książkę, a nie o książkę męską bądź kobiecą. Już samo istnienie tych rozróżnień jest dla mnie problemem. Poza tym, to jest czasem niewygodne, być piszącą osobą płci żeńskiej. Mam wrażenie, że pojawiające się w mediach kobiety ocenia się też, albo najpierw, stosując kryterium wyglądu⁶.

Płeć to dla młodej pisarki kula u nogi, niewdzięczny balast, bo krytycy i czytelnicy, zamiast skupić się na książce, pozwalają sobie na wycieczki w rejony, w które nie powinni się zapuszczać. Z szacunku dla siebie i autorki⁷.

Gdyby nie fakt, iż oba fragmenty wyłowiałam z zamieszczonych w prasie codziennej zapisów rozmów z młodymi pisarkami zupełnie niedawno, byłabym przekonana, że mówią do mnie autorki zapytane o „literaturę kobiecą” piętnaście lat temu. Czytam, przecieram oczy i najpierw czuję mały zawód – możemy bowiem narzekać na działania coraz mniej wyrafinowanego w swoich poczynaniach księcia DyDo, ale przecież nie jest tak, iżby dyskusje wokół wypunktowanych w powyższych wypowiedziach kwestii, takich jak bezproblemowy podział na książki dobre i złe, a głęboko problematyczny na męskie i kobiece, należały do przezroczystych, przerobionych, domkniętych, nieważnych. Następnie, po zawodzie, przychodzi dziwaczne, ba! odrobinę nawet egzotyczne przeczucie, że w przytoczonych fragmentach zabrakło argumentu, który pozwoliłby rzecz całą zamknąć w schemacie wyzwolicielskiego przesłania o tym, iż oto nadeszła epoka, którą najporęczniej opisać można by za pomocą terminu „postpłciowość”⁸. Termin ten sugeruje, że kategoria

⁶ M. Syrwid, *Rekonstruuje emocje*, <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/94146,marta-syrwid-rekonstruuje-emocje.html> (z Martą Syrwid rozmawia Patrycja Pustkowiak). Marta Syrwid jest autorką m.in. książki *Zaplecze* (Warszawa 2009).

⁷ Wypowiedź Małgorzaty Rejmer, autorki powieści *Toksymia* (Warszawa 2009). Cyt. za: P. Pustkowiak, *Dziewczyny górą w literaturze*, <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/111136,dziewczyny-gora-w-literaturze.html,3>.

⁸ Por. J. Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006 oraz B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Proza polska wobec odmienności*, Warszawa 2007.

płci została zdekonstruowana, że binaryzm „męskie – kobiece” został zdemaskowany jako układ zbudowany na nierówności oraz opresywności tkwiącej w wizjach tego, co „męskie”, i tego, co „kobiece”. Nie są to ramy dla skończonych, dookreślonych, dożywotnio nazwanych podmiotów. W związku z tym nadszedł czas na wyjście poza płęć, na interpretację „kobiecości” i „męskości” poza tradycyjnymi modelami myślenia, w tym – poza powrotami do przekonania, że płęć (rozmaicie definiowana) stanowi nieprzezroczyście kryterium opisujące ludzi.

Brzmi to jak dowód na spełnioną utopię wkalkulowaną w projekt feministyczny, ale też tak samo jak przyjemna, lecz w ostatecznym rozrachunku gorzka (o czym za chwilę) fantazja sceptyczki, która ponawia lekturę wypisanych powyżej wyimków rozmów i przekonuje się, że płęć to być może faktycznie kulturowy przesąd, ale chyba nie tym razem, nie w tych przypadkach. Obie pisarki o swoich „kłopotach z płcią” powiadają nas przecież nie jako uczestniczki postpłciowego świata (nie ma mowy o kwestiach tożsamości, o egzystencjalnych dylematach), lecz jako bohaterki przestrzeni masowej i medialnej – Marta Syrwid mówi o kryterium wyglądu, Małgorzata Rejmer podkreśla, że bycie kobietą wystawia piszącą na ataki niedyskrecji ze strony mediów. Jeśli wyjawia się powody, dla których nie warto przyznawać się do płci, wskazując palcem spotkanie ze złymi, wścibskimi mediami, to, według mnie, wcale nie znaczy, że żyjemy w świecie *post*. Tak, być może mamy do czynienia z *backlashem*⁹, ale i takie spostrzeżenie wydaje mi się zaledwie wierzchołkiem góry lodowej. Przy czym – to prawda – żeby ten wierzchołek ominąć, trzeba odnotować coś, co z zacytowanych wypowiedzi wyczytuję w pierwszym odruchu, a co budzi we mnie, czytelniczce raczej pokoleniowo bliskiej debiutujących autorek, uczucie zażenowania. Młode pisarki opowiadają o swoich książkach i o „kobietach w mediach” tak, jakby natychmiast miały, nawet musiały pojawić się na okładkach wszystkich kolorowych żurnali, jakby rozmowa w „Gazecie” lub „Dzienniku”, rozmowa o pisaniu, literaturze, o pomysłach, inspiracjach była wstępem do wszędobylskiej obecności medialnej. Doprawdy, trudno nie zauważyć, że wraz z takimi postawami tkwimy w świecie „jakoś” urojonym, prowokującym do zachowań absurdalnych, przy okazji masochistycznych, podbudowanych opowieściami o bezbronności wobec reguł rynkowych.

Unikanie tematu, ukrywanie, że może chodzić o płęć (czy też inne ułomności/atuty), staje się częścią owego masochistycznego spektaklu, co każe wysnuć wnioski o problemach z publiczną autokreacją, o presji atrakcyjności, czy też o tym, że tekst literacki bywa pretekstem do przepytywania autorek o biografię, tymczasem bowiem dotykane osoby okazało się „mocniejsze” niż dotykane opowieści. Jednocześnie jednak – w dalszym ciągu próbuję omijać

⁹ „W pop-kulturowej wersji Wielkiego Kłamstwa beczelnie odwraca się prawdę do góry nogami i stwierdza, że wszystkie kroki, które doprowadziły do poprawy sytuacji kobiet, doprowadziły do jej pogorszenia”. S. Faludi, *Backlash, czyli być kobietą w Ameryce*, przeł. B. Limanowska, „Spotkania Feministyczne” 1994/1995, s. 25.

backlashowy wierzchołek szerszym łukiem – wszystko to wskazuje na kilka kwestii, które udowadniają, że choć pisarki, wypowiadając – jak większość autorek kilkanaście lat temu, z początkiem krytyki feministycznej – te same kwestie o „przekleństwie” płci w aktualnej przestrzeni kultury, kiedy język feminizmu nie należy już do młodych, nowych, świeżych, komunikują coś innego. Różnicę tę warto podkreślić, zmienia ona, w moim przekonaniu, niektóre z wcześniejszych wątków pojawiających się w obszarze krytyki feministycznej. Zmienia, umieszcza w dodatkowych kontekstach, wymaga namysłu.

Nie tak dawno pisarki – zabierając głos w sprawie kobiecości i literatury, spierając się z feministycznymi projektami lektury, twórczości, podmiotowości – sugerowały, że płeć jest niepotrzebna¹⁰, dziś młodsze autorki komunikują, że płeć jest niemożliwa, jest balastem, kulą u nogi, oznacza niewygodę i krępuje, ogranicza. Oto powody, dla których prywatne nie może, nie powinno stać się polityczne (publiczne)¹¹. To zresztą ciekawe, że kategoria płci zostaje tutaj od razu utożsamiona ze sferą prywatności; ciekawe i zastanawiające, bo w ten sposób pisarki – świadomie podkreślając inwazyjność mediów – nieświadomie potwierdzają, że społeczny zamęt wokół płci nadal dotyczy najbardziej intymnych, a zarazem najbardziej politycznych miejsc doświadczenia. Pozostajemy zupełnie poza myśleniem o kulturowych kategoriach męskości/kobiecości i niby zupełnie obok feministycznych definicji pary prywatne – publiczne, ale też z inną ogniskową problemu dotyczącego prywatności w sferze publicznej. „Prywatne” tematy, z których także krytyka feministyczna przepłytywała i autorki, i literaturę w poprzedniej dekadzie, to drugi plan prywatnych ekspresji, służących publicznym transgresjom, drugi plan życia prywatnych ciał i publicznego pisma, drugi plan konfliktów związanych z budowaniem mocnych kobiecych indywidualności. Pierwszoplanowe okazują się pytania w gruncie rzeczy negatywne – o granice prywatności. O to, gdzie przebiegają, w jaki sposób za ich pomocą zostaje zdefiniowane to, co prywatne, a dalej: jak (i w jakim celu) to, co prywatne, funkcjonuje w przestrzeniach publicznych.

Owe pytania w perspektywie krytyki feministycznej mogą się wydać kłopotliwe. Po pierwsze dlatego, że krytyka feministyczna ma nas otwierać na wrażliwą obecność w świecie, nie zaś zamykać. W tym sensie problematyczna staje się zawarta w powyższych pytaniach ich, wspomniana już, negatywność, która dla myślenia o literaturze może oznaczać, że zajęci/zajęte budowaniem, ustawianiem i regulowaniem granic, nie zdążymy wymienić się swoimi opowieściami.

Po drugie – pytania, o których tu mowa, należą do retorycznego repertuaru patriarchalnych moralistów i bywają używane do neutralizacji feministycz-

¹⁰ Zob. I. Iwasiów, *Krytyka feministyczna jako projekt przebudowy rzeczywistości* [w:] *Dyskursy krytyczne...*, s. 368.

¹¹ Polityczne losy i znaczenia feministycznego hasła „prywatne jest polityczne” przedstawia M. Środa. *Indywidualizm i jego krytycy. Współczesne spory między liberalami, komunitarianami i feministkami na temat podmiotu, wspólnoty i płci*, Warszawa 2003.

nych optyk oraz unieważniania ich emancypacyjnych znaczeń. Na tego rodzaju wątpliwości warto odpowiedzieć, odwołując się do krytycznego potencjału feministycznego hasła „prywatne jest polityczne”. Nie jest to program, gotowy projekt uporządkowania świata, ani tym bardziej propozycja jasnych podziałów naszych sfer publicznych i prywatnych, nie chodzi również o cenzurę, ani o sztucznie pompowaną poprawność, lecz drażnienie tych zagadnień pomiędzy indywidualizmem a etyką troski, fetyszami intymności a kantami konkretnych biografii, mniej lub bardziej na skos tego, co krytyka feministyczna do tej pory opowiedziała nam o męskości, kobiecości, normie i „inności”¹². W końcu bowiem to, że przestrzeń medialna sprawia, iż młode pisarki chciałyby raczej rzucić się do ucieczki od płci „do prywatności”, nie ma nic wspólnego z liberalizmem, tolerancyjnością, otwartością i postnowoczesnością owej przestrzeni. Nastawienie na plotki i skandaliki, najlepiej takie, które dotyczą doświadczeń intymnych, koniecznie takie – trudno w tym dostrzec wywrotowość, oznakę spełnionej wolności, sądzę, że jest to raczej znakomity lep na (głęboko) kołtuńsko-mieszcząskie pragnienia... Tak oto konserwatywne okazują się polskie media, a nie feministyczne pytania o granice.

„Prywatne jest polityczne” może zatem stanowić ważną, bo komplikującą oczywiste proporcje i bezdyskusyjne gesty, propozycję dla myślenia o płci, która, zdaniem autorek, w polskiej literackiej sferze publicznej jest niemożliwa, ale również alternatywę dla takiej postawy, która zakłada, że aby znaleźć się poza kulturowymi kategoriami „kobiecości”, należy – wystarczy je ukryć¹³.

3. Dekada poprzelomowa to czas nie tyle twórczości feministycznej, ile „kobiecej”. Dziś widać to wyraźniej, zwłaszcza gdy zapytamy nie tylko o minione debaty akademickie, skupione wokół pytania o definicje, o literaturę i płęć, o krytycznoliterackie pojedynki z „tendencyjną prozą menstruacyjną”, lecz także, gdy spojrzymy na to, co wydarzyło się później – na nadprodukcję literatury dla kobiet w wersji popularnej, która na dobre skomplikowała relacje pomiędzy tym, co kobiece, a tym, co feministyczne. Co więcej: utrwaliła schemat tekstów adresowanych do czytelniczek, z jednej strony, korzystając z zainicjowanej przez krytykę feministyczną dyskusji o potrzebie dowartościowania doświadczeń, które nasza kultura uczyniła specyficznie kobiecymi, z drugiej strony – jakby nie przyswajając rozpoznań dotyczących kulturowej stereotypizacji, która owym doświadczeniom towarzyszy.

Jeśli krytyka feministyczna dowartościowała role oraz tematy dotyczące czytelniczek i autorek, żeby dokonać przewartościowań, pokazać inne możliwości życia i literatury, to twórczynie prozy popularnej to samo dowartoś-

¹² Ciekawe i mądre kwalifikacje krytyki feministycznej w tych kwestiach płyną z inspiracji m.in. genderowymi teoriami (auto)biografizmu, które na gruncie polskim komplikują zachodnie schematy emancypacyjne oraz polskie konteksty mówienia o prywatności w dyskursie publicznym.

¹³ Ujmijmy to inaczej: aby znaleźć się poza ograniczającymi różnicami „kobiece” – męskie czy także (by odwołać się do *queer theory*) „homoseksualne” – „heteroseksualne”, należy sposobem istnienia tych kategorii w przestrzeni publicznej rozpoznać i „przerobić”.

ciowały tak, by wszystko zostało po staremu – afirmatywnie, bez rozbiórki schematyzmów, bez tropienia krzywdzących oczywistości. Jeśli krytyka feministyczna mierzyła się z definicją „literatury kobiecej” jak z wymownie wartościowanym epitetem, inwektywną, etykietą nieoznaczającą niczego wartościowego, lecz jednocześnie usiłowała w formule „literatura kobieca” zawrzeć, wyrazić potrzebę innej, bliższej kobietom twórczości, to proza popularna spektakularnie wzmocniła brzydki epitet, a nawet w pewien sposób na nim skorzystała¹⁴. Między innymi dlatego termin charakteryzujący literackie dokonania kobiet w latach dziewięćdziesiątych dziś okazuje się mało użyteczny, „wypłukany” ze swojego krytycznego potencjału, zagłuszony przez „trzepot skrzydeł”¹⁵.

Literatura tego typu nie przestaje jednak być dla krytyki feministycznej obszarem zainteresowania – chcąc pozostać blisko zarówno czytelniczek, jak i autorek, krytyczki analizujące prozę popularną, pisaną przez kobiety dla kobiet, dokonują rewindykacji zawartych w niej „kobiecych” wątków, rewindykacji po roku 1989 kojarzonej zazwyczaj z indagowaniem prozy pisanej przez mężczyzn; rewindykacji, która najczęściej niestety okazuje się wypunktowywaniem strat¹⁶. Owa strategia może się niekiedy kojarzyć z brakiem koniecznej kontestacji. To zresztą prawdopodobnie jedna z ważniejszych przyczyn aktualnej niewyraźności feministycznych głosów krytycznych – popliteratedze towarzyszy lektura, do której niejednokrotnie nie przystają radykalne sądy; inna sprawa, że dzieje się istotnie tak, iż popularność w przypadku twórczości kobiet – choć bywa synonimem bycia w centrum zainteresowania – rzadko jest synonimem bycia w centrum głównych dyskusji.

Na innego rodzaju kwestie naprowadzają niektóre z ostatnich dokonań pisarek, domagające się zastanowienia nad napięciami pomiędzy kobiecą literaturą popularną a jej wyraźnymi prozatorskimi kontrapunktami. Myślę tutaj – na przykład – o kryminale Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (Kraków 2009) oraz o debiutanckiej książce Kai Malanowskiej *Drobne szaleństwa dnia codziennego* (Warszawa 2010). W pierwszym przypadku mamy do czynienia, w moim przekonaniu, z nie do końca udanym połączeniem popularnego schematu powieści kryminalnej z śledztwem dotyczącym społecznych konstrukcji wykluczeń, w drugim – z zaskakującym blogiem¹⁷, który wydany w formie powieści odczytać można, poza jawnym kodem autobiograficznym, jako błyskotliwą literacko próbę „odpisania” do-

¹⁴ Dłuższej historii popularności literatury kobiecej zatem nie odmieniła krótka historia polskiej literackiej krytyki feministycznej.

¹⁵ Nawiązuję, rzecz jasna, do powieści K. Grocholi, *Trzepot skrzydeł*, Kraków 2008. Powieść ta została doceniona przez niektóre feministyczne czytelniczki. Zob. B. Darska, *Między prywatnym a publicznym. Macierzyństwo we współczesnej prozie polskiej* [w:] *Dwadzieścia lat literatury polskiej, 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Szczecin 2008.

¹⁶ Por. B. Darska, *op.cit.*

¹⁷ Podstawę powieści Kai Malanowskiej stanowiły zapiski, które autorka gromadziła na blogu internetowym.

świadczenia kobiet z kalek wytworzonych przez autorki popularne¹⁸. To zastanawiające. Czy należy mówić o innego rodzaju tzw. prozie środka? Innego rodzaju, bo w przyjaznej – estetycznie, fabularnie – czytelniczkom formule, przekazującej treści niepokojące, wytrącające ze społecznego i egzystencjalnego automatyzmu?

Powróćmy jednak do „wyblakłego” i „sponiewieranego” pojęcia „literatura kobieca” – warto w tej perspektywie bliżej przyjrzeć się temu, w jaki sposób się wyłoniła, zakreślając wyraźnie swoją, odmienną od literatury w wersji pop postać, proza, którą nazwać trzeba feministyczną właśnie i po prostu.

Jej autorkami są pisarki, dla których światopogląd feministyczny stanowi ważną część zamieszkiwania rzeczywistości (nie tylko literackiej), a zarazem jest współuczestnikiem w budowaniu opowieści, ponad którymi rozsunąć można osobną opowieść o zaangażowaniu i estetyce lub też w innych wariantach: o różnicy (doświadczenia, umiejscowienia), wspólności i obowiązujących ją językach, czy też o prywatnej „tożsamości” i społecznej pamięci. Pytanie o pierwszy z wymienionych tropów – o zaangażowanie i estetykę – sprawia, że łatwiej się zbliżyć do najnowszych pisarskich projektów kobiet, nie pomijając kwestii związanych z byciem feministyczną narratorką. Rola ta – podkreślmy – nie jest oczywista, dla każdej z autorek z innego powodu.

Dla Joanny Bator, w *Piaskowej Górze* (Warszawa 2009) i *Chmurdalii* (Warszawa 2010) sięgającej po groteskę, problemem wydaje się gorzka narratorska nadświadomość. Wiedza, że opisywany patriarchalny peerelowski wąlbzyski świat stanowi wstydlive wątki kobiecych biografii (biografii narratorki również), nie dopuszcza do głosu jednoznacznej narracji – współczucie to czy prześmiewczość? Inga Iwasiów w *Bambinie* (Warszawa 2008) i *Ku słońcu* (Warszawa 2010) umieszcza swoją narratorkę na granicy zdrady wyrazistości feministycznego źródła swojej opowieści, by stworzyć tekst przestronny, mieszający cudze biografie we wspólnej powojennej historii, wspólnej, lecz boleśnie – przez płęć, tożsamość narodową, status społeczny, status przesiedleńca i tubylca – różnej. W książkach Sylwii Chutnik, zarówno w *Kieszonkowym atlasie kobiet* (Kraków 2009), jak i *Dzidzi* (Warszawa 2010), powieściach wywołujących wśród krytyczek feministycznych skrajnie różne emocje¹⁹, groteska posiada nieco inny rodowód. Autorka *Dzidzi* używa skrótu, hiperboli, grubych, ekspresywnych, niekiedy nieporadnych i pokracznych kresek, znanych z anarchofeministycznych zinów, oddając pierwszeństwo wyrazistej narratorskiej postawie, przy okazji narażając się na zarzuty tendencyjności²⁰.

¹⁸ Podobną strategię wobec kobiecej literatury popularnej wyczytać można z ostatnich powieści Hanny Samson.

¹⁹ Por. L. Marzec, *Dzidzia jako łączniczka, Dzidzia jako szyfrantka*, „Czas Kultury” 2010, nr 3, s. 121–123, oraz B. Darska, *Produkcjyniak społecznie zaangażowany*, „Opcje” 2010, nr 1, s. 83–84.

²⁰ Sądzę, że przy okazji wątku tendencyjności opowieści Chutnik należy pamiętać o anarchofeministycznych źródłach tej twórczości.

Z kolei w przypadku Doroty Masłowskiej nieoczywistości, o których tu mowa, decydują zarazem o tym, dlaczego przywołuję jej obecność w kontekście twórczości feministycznej; chodzi mianowicie o bezustanną podejrzliwość jej narratorki wobec, między innymi, feministycznego metajęzyka. Oczywiście, najbardziej poświadcza to niedawny dramat *Między nami dobrze jest* (Warszawa 2008), co lokuje tę podejrzliwość obok zagadnień związanych z performatywnością w szerszym, a nie wyłącznie feministycznym sensie. Jest to bowiem utwór, w którym główne podejrzenie pada na kulturę masową produkującą pocieszycielskie życiorysy tam, gdzie powinniśmy szukać współczesnej historii ubóstwa i socjalnego kalectwa. To o tyle ciekawe, że inny feministyczny (tym razem już deklaratywnie) tekst – *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (Kraków 2008) Bożeny Keff poszerza konteksty zarysowane przez Masłowską także o performatywną moc społecznej i narodowej pamięci, problem narratorki feministki to problem kobiety, Żydówki, córki, ateistki, „obywatelki” Solidarności...

Tym, co łączy wszystkie wymienione narracje, jest kwestia przeszłości, kłopotliwego – a więc wykluczającego nostalgię – dziedzictwa (nie tylko PRL-u). Ów wspólny mianownik można odczytywać jako literacką odpowiedź na feministyczne postulaty rekonstrukcji historii kobiet, jako modyfikację i przekroczenie egotyzmu tożsamościowych matryc prozy kobiet z poprzedniej dekady. Albo jeszcze inaczej – biorąc pod uwagę oba gesty, rekonstrukcji oraz przekroczenia – jako konieczną podejrzliwość wobec opowiedzianych i opowiadanych w językach publicznych i teoretycznych schematów emancypacyjnych. Co ważne – nie chodzi tutaj po prostu o zamazywanie, wyciszenie podmiotowej ekspresji, ani też o unieważnienie dotychczasowych uwypuklonych przez krytykę feministyczną wątków, lecz o gesty, które mają nas przybliżyć do polskich, rodzimych (co w tekstach, o których mowa, oznacza jednocześnie – rodzinnych) ograniczeń i możliwości owych schematów. Wraz z takimi gestami pojawia się nie tylko – tak jak w przypadku prozy Masłowskiej – nieufność wobec feministycznej metanarracji, lecz także dylematy związane z pułapkami tego, co się zwie polityką tożsamości²¹, a zatem związane z przekonaniem o tym, że opowieści tożsamościowe zogniskowane wokół płci, kobiecości – obwarowane pojęciami inności i opresji – stwarzają wystarczającą wspólną feministyczną wersję wolnościowych i antywolnościowych zdarzeń. Tymczasem Joanna Bator i Inga Iwasiów odwołują się do doświadczeń, „prowinjonalnych”, lokalnych, nieprzekładalnych na żadną, w tym zorientowaną feministycznie, „centralę”. Dla Sylwii Chutnik ważnym kontekstem jest kultura miejska i ludowa, narratorka *Utworu o Matce i Ojczyźnie*, Polka i Żydówka, przekonuje nas, że płeć nie jest pierwszym, głównym ani jedynym

²¹ Por. E. Domańska, *O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary (uwagi metodologiczne)* [w:] *(Nie)obecność, pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa 2008; A. Rich, *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, przeł. W. Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1; bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.

wystawionym na zranienie składnikiem/fabrykatem społecznej tożsamości. Można, opisując w ten sposób sprofilowaną prozę, ująć ją w formuły nowego uniwersalizmu, ja decyduję się na podtrzymanie określenia feminizm, ponieważ dla mnie nigdy nie był on i w dalszym ciągu nie jest światopoglądem partykularnym²².

Pytanie o tropy relacji pomiędzy zaangażowaniem a estetyką, tropy wskazujące na inne konstelacje we współczesnej twórczości feministycznej, a współtworzone przy udziale zarysowanych tutaj przeze mnie wątków, uświadamia jednak również i to, że w takich okolicznościach „bycie blisko kobiet” może wyznaczać odmienne projekty lektury. Estetyka – by spróbować ująć to opisowo – odpadków, wymiotu, abiektu namawia nas do objaśniania, czy też wskazywania miejsc możliwych i koniecznych subwersji wyborów i biografii kobiet. Estetyka zwykłości i codzienności natomiast, ustawianie egzystencjalnych ram narracji nie tyle oddelegowuje nas na margines owych spektakularnych, wywrotowych wypowiedzi, ile zmusza do wypisania dodatkowych wątpliwości – tym razem odnośnie do tego: czy, jak, kiedy i dlaczego subwersje (biograficzne, społeczne, polityczne) przełożone na język naszych konkretnych doświadczeń są subwersywne? Czy możliwe jest odnalezienie wywrotowego życiorysu w miejscach jeszcze nieoczywistych, jeszcze niezaplanowanych, w życiu „zwyczajnie” rewolucyjnym, poza spektakularną retoryką rewolucji?

Zadać to pytanie i nie zwrócić się po odpowiedź do kobiecej literatury popularnej oraz nie przestać już ostatecznie czytać „zwyczajnej”, czyli niezmiennie rozkochanej w sobie i świecie niezmiennych ról literatury pisanej przez mężczyzn. Bezcelne.

4. Krytyka feministyczna w Polsce ma charakter akademicki. Uniwersytecki rodowód literackiej krytyki feministycznej w pierwszej dekadzie po „przełomie” był między innymi przyczyną tego, że jej głosy, najczęściej mocno uzbrojone w teorię, bywały odbierane jako nazbyt hermetyczne; eseistyczne, historycznoliterackie, teoretycznoliterackie, inspirowane psychoanalizą, teoriami poststrukturalistycznymi, feminizmem francuskim lub amerykańskim, szukały swojego miejsca w literackiej publicystyce nie zawsze skutecznie. Krytycy usiłujący rozpoznać to zjawisko zwykle podkreślają paradoks krytycznoliterackiego feminizmu – z jednej strony, rewelatorstwo, społeczne zaangażowanie, literackie projekty zmiany rzeczywistości, a z drugiej – dyscyplina akademii i niekiedy bardzo oddalone od aktualnej rzeczywistości społecznej teoretyczne spekulacje²³. By nie utknąć w tym paradoksie na dobre, można widzieć ówczesne trudności i rozdwojenie w następujący sposób: jako

²² O nowym uniwersalizmie pisze Eliza Szybowicz, analizując dokonania B. Keff, S. Chutnik i D. Masłowskiej w tekście zatytułowanym *Utwory o wojnie i ojczyźnie*. Zob. E. Szybowicz, www.dwutygodnik.com/arttykul/1210-utwory-o-wojnie-i-ojczyźnie.html.

²³ Zob. *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. i wstęp D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2003.

konfrontację feministycznych „języków podejrzliwości” z praktykami społecznymi, jako swoiste testowanie granic proponowanego przez siebie dyskursu, ze świadomością specyfiki polskiej obyczajowości, życia intelektualnego, wreszcie jako rozpoznawanie własnych możliwości jako języka krytycznoliterackiego, publicznego.

Gdyby prześledzić aktualne relacje literackiej krytyki feministycznej z jej akademickimi wariantami, okazałoby się, że dziś nie są one tak oczywiste, a jeśli pozostają paradoksalne, to w inny sposób. Prokobiece treści wydają się przenikać do recenzenckich wypowiedzi powszechniej niż kilka lat temu. Rzecz w tym, że niejednokrotnie oznacza to serię osobliwości. Najkoszmarniejsze rezultaty przynoszą takie recenzje, które doceniają feministyczne wątki w powieści za samo ich pojawienie się, emblematyzują je, niekontekstualizując, sprowadzają do banału krytyczny potencjał zarówno literatury, jak i opiniującej wypowiedzi. Jeśli jest to cecha bieżącej praktyki recenzenckiej w ogóle, to z pytaniem o najnowsze pozaakademickie wcielenia krytyki feministycznej udajmy się nie na łamy prasy o szerokim zasięgu, lecz do czasopism sprofilowanych, bo w dalszym ciągu istnieje „Zadra” (w ubiegłym roku kwartalnik obchodził dziesiąte urodziny), a na horyzoncie pojawiła się „Furia” (dotąd ukazały się trzy numery tego nieregularnika)²⁴. Ta pierwsza, dzięki konsekwencji redaktorek, autorek i autorów, wypracowała niezależny od akademickiego sposób mówienia o literaturze, polegający na budowaniu kobiecej profeministycznej wspólnoty czytelniczej oraz na konfrontowaniu swojej lektury z realnym doświadczeniem kobiet; w „Zadrze” ważne miejsce obok recenzji zajmują rozmowy o literaturze. Druga propozycja, warszawska, należy do nowych²⁵ – jak przedstawia się w jej ramach kwestia literatury?

Redaktorki „Furii” określiły swoje pismo jako feministyczno-lesbijskie, w ten sposób poszerzyły światopoglądową linię własnego przedsięwzięcia o deklarację tożsamościową, która jednak – co ważne – niewiele ma wspólnego z myśleniem o tożsamości w sposób esencjonalny²⁶, ma to natomiast swoje konsekwencje dla proponowanego przez autorki „Furii” projektu literackiego odbioru. Jesteśmy tutaj daleko od odkrywania i wyrażania własnej i cudzej odmienności, lecz nie może być mowy również o afirmacji płynności – choć pragnienie, pożądanie, przeżywanie, do których bezustannie odnoszą się krytyczki w „Furii”, pisząc o potrzebie nieschematycznych homoerotycznych fabuł, można by skojarzyć z pułapkami opisywanymi przez współczesnych

²⁴ Z premedytacją nie wymieniam „Bluszczu” – „pisma miesięcznego ilustrowanego dla kobiet”, które należy do pism przyjaznych literaturze kobiet, lecz w całokształcie światopoglądowo mocno zachowawczych, rozmytych, niekonsekwentnych.

²⁵ Nowym niezupełnie jest to bowiem czasopismo reaktywujące idee wydawanej w latach 1997–2000 „Furii Pierwszej”.

²⁶ Dlatego też dziwi krytyka wymierzona w teorię *queer*. Zob. np.: A. Laszuk, *Nowoczesny closet, czyli queer po polsku*, „Furia” 2009, nr 1. Jeden z zarzutów sformułowanych przez autorkę dotyczy... akademickości *queer theory*.

socjologów²⁷, to jednocześnie nakłaniają one, by niektóre kwestie dotyczące płynnego świata i literatury raczej przemyśleć. Bo to ciekawe, w jaki sposób starą feministyczną prawdę o rynkowej polityce kobiecej powieści popularnej, prawdę mówiącą o potrzebie przechwycania kobiecego pragnienia, które w życiu społecznym natrafia na próżnię, lukę²⁸, autorki „Furii” przekładają na nieco prowokacyjną, ekstrawagancko samolubną postawę, która komunikuje: moje pragnienie nie jest tak po prostu do wzięcia, nie jest mnie łatwo, jako czytelniczkę, dotknąć, moje pożądanie nie jest łatwym łupem do podziału; literatura (jej czytanie i pisanie) nie wyznacza przestrzeni na poprawność, lecz ryzyko; wolałabym nie²⁹.

Ekstrawagancka samolubność ekstrawagancką samolubnością, a postawa ta okazuje się przy okazji źródłem kwestii zupełnie pragmatycznej: o jakich czytelniczkach myślą pisarki/pisarze, kiedy postanawiają zostać autorkami/autorami współczesnych narracji tożsamościowych?

5. A czy literacka krytyka feministyczna odmieniła literaturoznawczą krytykę feministyczną? Nie jestem pewna odpowiedzi. Nie jestem pewna, czy możliwa byłaby jedna, ogólna odpowiedź na to pytanie, odpowiedź pomijająca losy badawczych biografii polskich krytyczek, naukowczyń, nieuwzględniająca ich teoretycznych inspiracji, wyborów oraz zmian nie tylko badawczych, ale i światopoglądowych zapatrywań³⁰. To zagadnienie na oddzielny, obszerniejszy szkic, w tym miejscu pozostaje mi zatem wypisanie jedynie spostrzeżeń, które mogą (nie muszą) stanowić wstęp do wysnucia ogólniejszych wniosków.

Feministyczne krytyczne dokonania, znosząc, lub też skutecznie komplikując, różnice pomiędzy rolami krytycznoliterackimi a historycznoliterackimi, stworzyły nieco inną przestrzeń dla dzisiejszych badań nad historią literatury. W latach dziewięćdziesiątych różnice pomiędzy wspomnianymi rolami – jak pisze Inga Iwasiów – „często ulegały zacieraniu, dzięki studiom kobiecym okazały się niepotrzebne i niemożliwe – krytyk stawał się sobą poprzez analizę historycznoliteracką i jej aktualizowanie”³¹. W ten sposób literaturoznawcze analizy feministyczne łączyły inspirowane *women studies* postulaty

²⁷ Por. np.: A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulczycka, Warszawa 2006, czy też Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

²⁸ A. Snitow, *Romans masowy: pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10.

²⁹ Por. *Wolałabym nie. Antologia*, red. G. Jankowicz, Kraków 2009.

³⁰ W ten sposób Grażyna Borkowska postąpiła, pisząc o zwrocie w badaniach genderowych na przykładzie badawczych wyborów m.in. feministek francuskich. G. Borkowska, „Zwrot” w *badaniach genderowych. Teoria rozproszenia* [w:] *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska i in., t. 1, Kraków 2005.

³¹ I. Iwasiów, *Krytyka feministyczna jako projekt przebudowy rzeczywistości* [w:] *Dyskursy krytyczne...*, s. 367–368.

upodmiotowienia dyskursu badawczego z potrzebą rekonstrukcji przeszłości pisarstwa kobiecego.

Wszystko to, w dalszym ciągu, zaowocowało zwrotem większości badaczek zaznajomionych z teoriami feministycznymi ku biografistyce³². Książki Anny Nasiłowskiej: *Jean Paul Sartre i Simone de Beauvoir* (Kraków 2006) oraz *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki* (Toruń 2010), Grażyny Borkowskiej: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej* (Kraków 2001) i *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski* (Kraków 1999), Ewy Kraskowskiej *Siostry Brontë* (Kraków 2006), można by uznać za rezultaty badań zorientowanych na zindywidualizowanie wariantów „kobiecej” literackiej tradycji.

Ale czy w wymianie ról krytyczki i historyczki nie należy widzieć również pierwszych kroków ku widocznemu dziś zainteresowaniu badaczek feministycznych kulturową historią literatury? Obok odszukiwania, nazywania estetyk i poetyk kobiecej twórczości, istotne okazują się także dociekania na temat wpisanych w narracje historycznoliterackie ideologii płci. Przy czym, nie chodzi tutaj wyłącznie o demaskację faktu, że polska historia literatury jest dla kobiet i innych mniejszości niesprawiedliwa, nie chodzi o prostą dekonstrukcję politycznego statusu opowieści o historii i literaturze, lecz raczej o docieranie do przeszłych literackich oraz krytycznoliterackich losów, warunków i przyczyn, niektórych aktualnych dylematów związanych z doświadczeniem płci, seksualności i tożsamości, a więc, mówiąc inaczej, tworzenie swoistej matrycy dla polskiej „antropologii” płci, seksualności, tożsamości – z jednej strony, z drugiej zaś – o próbę spojrzenia na historię literatury, przez analogię do kształtu kulturowej teorii literatury, jako narrację opowiadaną przez inne, a nie wyłącznie tradycyjne literaturoznawcze, języki³³. Myślę, że owe zjawiska znajdują poniekąd poświadczenie w książkach (między innymi): Ewy Kraskowskiej, Izabeli Filipiak, Brygidy Helbig-Mischewski, Agaty Zawiszeńskiej, Aleksandry Krukowskiej, Ursuli Phillips, Bożeny Karwowskiej³⁴. Bezpośrednio, a zarazem polemicznie do „kulturoznawczego zwrotu” nawiązują szkice zamieszczone w tomie *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*³⁵. Nie znaczy to, rzecz jasna, że polska krytyka feministyczna

³² Zob. A. Gajewska, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej* [w:] *Dwadzieścia lat literatury polskiej...*

³³ Por. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, P.M. Markowski, Kraków 2002.

³⁴ E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007; I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006; A. Gajewska, *Hasło: feminizm*, Poznań 2008; B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, przeł. K. Długosz, B. Helbig-Mischewski, K. Pukański, Kraków 2010; A. Zawiszeńska, *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2010; A. Krukowska, *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010; U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2008; B. Karwowska, *Ciało, seksualność, obozy zagłady*, Kraków 2009.

³⁵ „Mam wrażenie, że studia *gender* powinny obecnie wrócić do pytań literaturoznawczych i poetologicznych. Można zadać ponownie pytania o gatunki, o poetyki, o instancje – właśnie

nie powraca do kwestii teorii tekstu, interpretacji – przykładem jest choćby niedawno opublikowana monografia Krystyny Kłosińskiej³⁶.

Należy wszakże pamiętać, że krytyka feministyczna jest „kulturowa” i interdyscyplinarna u swego źródła. A zatem tyle dotyczy jej „zwrot kulturowy”, ile jest ona tego zwrotu współtwórczynią, co sprawia, że feministyczne, genderowe i queerowe orientacje, odnajdując w badaniach literackich miejsca przyjazne dla własnych rozstrzygnięć, nie muszą przestać być nagle twórczo nieprzewidywalne. Ich hermeneutyczne kompetencje nie pozwalają na oczywiste (doraźne) polityczne umiejscowienia, tkwiące w nich pytania i kwestie etyczne redefiniują tradycyjne parametry interpretacji hermeneutycznej, pojemne definicje polityczności tekstu i podmiotu podtrzymują zaś przynależny im potencjał krytyczny.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, feminizm, krytyka feministyczna, polska literatura współczesna, zwrot kulturowy/literary criticism, feminism, feminist literary criticism, contemporary polish literature, political turn

LITERATURE, FEMINISM, CRITICISM – OTHER CONSTELLATIONS? SUMMARY

In her article the authoress outlines the issues concerning the relation between feminism, literary criticism and modern literature. She poses some questions concerning the prose oeuvre of contemporary Polish women authors as well as the social contexts and aesthetic strategies associated with it. What proved to be important here were also issues allowing reflection on the change of literary-critical and historical and literary discourses inspired by feminist thought, as well as issues allowing to record the losses and gains resulting from the entanglement of feminist literary criticism in mass communication and the results of the „cultural turnaround” of feminist literary studies.

dlatego, że wykonany został zwrot kulturoznawczy”. *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 10.

³⁶ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010. Zob. także: K. Kłosińska, *Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.

Anna R. Burzyńska
Uniwersytet
Jagielloński

Krytyka teatralna w fazie przebudowy

Choć krytyka teatralna – ku ubolewaniu teoretyków – w bardzo niewielkim stopniu odbija aktualne tendencje w badaniach teatrologicznych (w ostatnich latach chyba jedynie terminologii i ideom postdramatycznym udało się w pewnym stopniu przeniknąć do dyskursu krytycznego), pewne procesy w obu dziedzinach zachodzą równolegle. Bodajże najbardziej zadziwiająca zbieżność dotyczy kwestii suwerenności obu dziedzin na tle mniej lub bardziej pokrewnych zjawisk; kwestia ta w chwili obecnej ulega gwałtownemu przewartościowaniu.

Przełom tysiącleci był momentem spektakularnego tryumfu teatrologicznych „separatystów”: teatrologia ostatecznie odłączyła się od swej filologicznej macierzy, ze specjalności w ramach studiów polonistycznych zmieniając się w całkowicie niezawisły, oddzielny kierunek. Jednak niespełna dekadę później wektor zmian uległ całkowitemu odwróceniu: studia teatrologiczne na wielu różnych polskich uczelniach stopniowo odchodzą dziś od swojej pierwotnej nazwy i charakteru, bądź poszerzając obszar badań i ewoluując w kierunku komparatystyki, antropologii, performatyki, nauki o mediach czy też po prostu szeroko rozumianego kulturoznawstwa, bądź też obok teorii nauczając umiejętności praktycznych – zajęcia o charakterze czysto artystycznym przygotowują studentów do pracy dramaturga, instruktora teatralnego czy nawet reżysera (na wzór słynnej niemieckiej teatrologii stosowanej w Giessen, ale też warszawskiej wiedzy o teatrze jako specjalności umieszczonej wyjątkowo nie na uniwersytecie, lecz w Akademii Teatralnej), moduły ekonomiczne dają narzędzia umożliwiające pracę kuratora czy organizatora pracy artystycznej teatru lub festiwalu, warsztaty psychologiczne i pedagogiczne ułatwiają zajęcie się terapią poprzez teatr.

Coraz trudniej dziś odnaleźć teatrologię w czystej postaci – czyli zajmującą się teatrem ujmowanym wyłącznie z czterech perspektyw: analityczno-krytycznej, historycznej, teoretyczno-estetycznej oraz porównawczej (teatr

wobec innych sztuk i mediów)¹. Dążenie do pełnej suwerenności i izolacji kierunku okazało się utopią, na dodatek potencjalnie szkodliwą, jeżeli nie samobójczą – od kilku dekad można bowiem zaobserwować narastanie pośród artystów tendencji do przekraczania granic tego, co tradycyjnie rozumiane jest jako teatr dramatyczny; tak więc teatrologia, o ile nie chce zostać sprowadzona do nauki historycznej, zmuszona jest do poszerzania i modyfikowania obszaru badań. Dziś teatrologi, zamiast dowodzić swojej odrębności od filologii czy historii sztuki (a tym samym uzasadniać istnienie teatrologii jako osobnej i niezależnej dziedziny badań), raczej podkreślają interdyscyplinarność studiów teatrologicznych, elastyczność i otwartość na nowe tematy oraz metodologie, a także użyteczność przekazywanej podczas studiów wiedzy dla możliwie szerokiego grona osób o różnych zainteresowaniach i planach badawczych czy zawodowych.

Podobny proces da się zaobserwować na polu szeroko rozumianej krytyki teatralnej, która również rozszerza swoje granice, redefiniuje swój status, modyfikuje wewnętrzne podziały i hierarchie, wreszcie asymiluje zjawiska pierwotnie wobec siebie zewnętrzne. Proces przemian manifestuje się już na poziomie nomenklatury: wiele osób, które z racji wykonywanego zajęcia miały prawo posługiwać się tym terminem, używa dziś zupełnie odmiennych słów do zdefiniowania swojego statusu – dziennikarz teatralny, publicysta teatralny, eseista teatralny, a nawet pisarz teatralny. Przekształcenia wizerunku krytyka zmierzają raczej w kierunku wszechstronności i łączenia różnych funkcji (nie tylko pisarskich) niż zawężania specjalizacji i izolowania się od zjawisk pokrewnych. Przemiany nie tylko w obszarze sztuki teatralnej (zarówno na poziomie estetycznym, jak organizacyjnym) i w obszarze mediów, ale też na najszerszej rozumianym polu społeczno-politycznym wpływają na coraz bardziej się komplikujący, nieostry i niejednoznaczny status krytyki teatralnej, zarówno w Polsce, jak i całej Europie². Alternatywne wobec recenzenta czy krytyka określenia są przy tym nie tylko efektywnymi terminami mającymi wyróżnić autora spośród rzeszy innych publikujących, lecz także odbijają zmieniający się kształt pisania o teatrze.

¹ Podział podają za wytycznymi programowymi kierunku teatrologia (*Theaterwissenschaft*) na berlińskim Freie Universität; por. „Amtsblatt der Freien Universität Berlin” 2004, Nu. 36, s. 3.

² Powołując się na zjawiska europejskie, korzystam z informacji zdobytych podczas międzynarodowego sympozjum krytycznego *Writers on the move* (część programu SPACE – Supporting Performing Arts Circulation In Europe), które odbyło się w Londynie w dniach 25–29 stycznia 2011 r.

Dziennikarz teatralny

Kilka lat temu diagnozująca stan polskiej krytyki teatralnej Beata Guzczalska zwracała uwagę na pogłębiające się rozdarcie wewnątrz grupy osób piszących krytycznie o teatrze:

[...] teksty ukazujące się w prasie codziennej i niektórych tygodnikach różnią się biegunowo od publikacji w pismach teatralnych: ocenami, stylem myślenia i pisania, generalnym podejściem do zjawiska teatru. Kiedyś krytyka była pewną organiczną całością, wybitni jej przedstawiciele pisywali do gazet i popularnych tygodników, co nie przeszkadzało im redagować fachowe książki i czasopisma, zaś ich opinie, niezależnie od miejsca publikacji, były z sobą zgodne. Dziś są to jakby dwa różne i antagonistyczne wobec siebie światy³.

Diagnoza Guzczalskiej nie straciła na aktualności, a wręcz wydaje się dziś jeszcze bardziej uzasadniona. Oczywiście, wciąż istnieją cieni krytycy publikujący zarówno w tygodnikach czy dziennikach (lub dodatkach kulturalnych tychże), jak i w specjalistycznych periodykach, jednak coraz trudniej zachować im spójność wypowiedzi w obu obiegach funkcjonowania. W ciągu ostatniej dekady ogromne zmiany kształtu i profilu prasy codziennej i tzw. tygodników opinii bardzo mocno zmodyfikowały bowiem obowiązujące modele pisania o kulturze.

Owe „zmiany kształtu” mają często charakter zupełnie dosłowny, widoczny zwłaszcza w przypadku tygodników, które w poszukiwaniu nowych czytelników (czyli zapewnieniu sobie egzystencji na rynku prasowym) coraz dalej odchodzą od formy „gazetowej” i upodobniają się do tzw. glossies – popularnych magazynów wydawanych w poręcznym, niedużym formacie, na błyszczącym papierze, drukowanych dużą czcionką, z ogromną liczbą zdjęć i ilustracji oraz rozmaitych dodatków mających w założeniu czynić tekst atrakcyjniejszym i łatwiejszym w odbiorze, a mianowicie tabletek, wykresów, ramek-„chorągiewek” wydobywających tezy czy szczególnie ciekawe urywki tekstu, dodatków typu „wiedza w pigułce”, list i zestawień („pięć przełomowych momentów w karierze...”, „dziesięć najważniejszych przedstawień...”). W gazetach codziennych i tygodnikach miejsca przeznaczone na kulturę oraz objętość tekstów są sukcesywnie ograniczane, co spowodowane jest zarówno chęcią odpowiedzi na oczekiwania czytelników (analizowane za pomocą badań fokusowych, ankiet, wreszcie poprzez analizę ruchu sieciowego na stronach pisma), jak i wymogami typograficznymi (dla klarowności układu stron dobrze jest, by materiał w całości mieścił się na szpalcie, kolumnie lub rozkładówce, kurczących się wraz z kurczeniem się formatu pisma).

Badania czytelnictwa wykazują, że działy kulturalne są jednymi z najmniej chętnie czytanych (co przekłada się na niechęć reklamodawców do umieszczania ogłoszeń na stronach z recenzjami, to zaś pogarsza sytuację finansową

³ B. Guzczalska, *Krytyka: wielość głosów czy zamęt*, „Didaskalia” 1998, nr 25–26, s. 10.

gazety czy pisma); z kolei spośród tematów poruszanych w tym dziale teatru cieszy się stosunkowo najmniejszym zainteresowaniem potencjalnych odbiorców, pozostając daleko w tyle przede wszystkim za filmem i telewizją, ale też sztukami wizualnymi czy literaturą. Przy czym warto pamiętać, że krytyk teatralny jest wyjątkowo kosztownym współpracownikiem – by napisać recenzję z istotnego wydarzenia, musi podróżować po Polsce (a coraz częściej świecie), w związku z czym generuje koszty o wiele wyższe niż krytyk literacki, muzyczny, filmowy czy plastyczny. Strategie podejmowane przez redaktorów dążą więc w dwóch kierunkach: ograniczenia miejsca przeznaczanego na materiały dotyczące teatru (coraz mniejsza objętość tekstów, umieszczanie ich w części lub całości w internetowym wydaniu pisma) oraz uczynienia tychże możliwie atrakcyjnymi dla potencjalnego czytelnika.

Skracanie długości tekstów ma jednak swoje granice – kilkuwersowe „recenzje” uzupełnione oceną w postaci określonej liczby „gwiazdek”, powszechne w krytyce filmowej czy muzycznej, nie przyjęły się w krytyce teatralnej (zapewne nie tyle ze względu na chęć zachowania prestiżu zawodu przez recenzentów, ile raczej w związku ze wspomnianą wysokością nakładów czasu i pieniędzy, jakie ponieść musi krytyk – nie opłaca się podejmować dwudniowej wyprawy z noclegiem w odległy rejon Polski dla kilkunastu wierszówki, poza tym premier teatralnych – a tym samym możliwości publikacji – jest zdecydowanie mniej niż np. filmowych). Redakcje szukają więc innych sposobów na obejście problemu krytyki teatralnej, co prowadzi często do kuriozalnych rezultatów.

W roku 1972 podczas wystąpienia na sesji *Współczesne problemy krytyki artystycznej* Konstanty Puzyna, powołując się na pisma Juliusa Baha z końca lat dwudziestych XX wieku, przypominał, że

[...] w dawnych, dobrych czasach poważne dzienniki wysyłały na premiery dwóch zwykle przedstawicieli – recenzenta i reportera. Ten podział funkcji dobrze oddawał różnice zdań obu tych ludzi i, w dalszym rozumowaniu, różnicę zadań sprawozdawcy i krytyka⁴.

Później dla oszczędności pieniędzy i miejsca obie funkcje połączono. Obecnie redaktorzy gazet i tygodników coraz częściej starają się wymóc na recenzentach, by byli w zdecydowanie większym stopniu reporterami niż krytykami. Kilka lat temu głośnym echem przetoczyła się przez środowisko teatralne inicjatywa jednego z dzienników (podchwycona później przez inne gazety codzienne i niektóre tygodniki), by współpracujący z daną redakcją krytycy zaprzestali pisania recenzji gotowych spektakli, a zamiast tego tuż przed premierą przygotowywali materiał mający charakter zapowiedzi, składający się z rozmów z reżyserem, aktorami i innymi twórcami, a także możliwie barwnego opisu przebiegu prób. Pomysł ten się nie przyjął z jednego

⁴ K. Puzyna, *Sens i nonsens krytyki teatralnej* [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. A. Helman, Wrocław 1973, s. 49.

powodu: ludzie teatru kategorycznie odmówili wpuszczenia „cywili” na próby oraz sprzeciwili się pisaniu o niegotowych spektaklach. Choć więc tego typu materiały pojawiają się czasami na łamach dzienników – zwłaszcza w przypadku przedsięwzięć o charakterze komercyjnym, których twórcy chętnie korzystają z darmowej promocji – to jednak na szczęście nie przyjęły się jako obowiązująca forma (w przeciwieństwie np. do prasy w Czechach, gdzie krytyka teatralna niemal całkowicie wypchnięta została z gazet na łamy specjalistycznych wydawnictw).

Istnieją jednak inne sposoby, by z krytyka teatralnego uczynić dziennikarza teatralnego. Często redakcja proponuje przy okazji premiery publikację zestawu „krótka recenzja plus długi wywiad”, przy czym najlepiej, by wywiad przeprowadzony został nie z reżyserem, dramaturgiem czy scenografem, lecz z największą gwiazdą w obsadzie – i nie dotyczył przedstawienia, lecz „życiowych tematów”, w najlepszym wypadku luźno związanych z tematyką spektaklu. Inną pożądaną formą pseudokrytyczną są wszelkiego rodzaju artykuły przekrojowe i „uogólniające”: portrety-biografie artystów lub też mające zastąpić kilka oddzielnych recenzji z poszczególnych premier (oszczędność miejsca plus atrakcyjniejsza od recenzji forma) teksty gromadzące bieżące wydarzenia teatralne i stawiające mniej lub bardziej nacięganą tezę na temat aktualnych tendencji w sztuce scenicznej. Tutaj możliwości są nieograniczone: od prób nazwania i hucznego ogłoszenia nowego pokolenia reżyserów czy aktorów, poprzez tropienie powracających w grupie przywoływanych spektakli wątków i tematów (figura ojca we współczesnym dramacie polskim; problem nietolerancji religijnej w teatrze europejskim; wątki homoseksualne w inscenizacjach operowych itp.), aż po absurdalne szukanie odpowiedzi, w jakim stopniu teatr odbija bieżące problemy społeczno-polityczne (jak zmienia się kształt spektakli w erze kryzysu ekonomicznego, ale też w związku z zakazem palenia w miejscach publicznych).

Publicysta teatralny

Inną kwestią, która nabrała szczególnej wagi w dobie zmieniających się teatru, mediów i rzeczywistości, jest sprawa upolitycznienia i aktualności krytyki teatralnej – krytyk teatralny powinien być świadomy tego, do kogo kieruje swój tekst. Jeszcze pod koniec lat dziewięćdziesiątych badacze teatru skarżyli się na to, że postulowana u zarania studiów teatrologicznych idea pisania o teatrze w oderwaniu od pozateatralnych kontekstów przybrała formy wręcz karykaturalne: recenzenci uważają kwestie społeczne i polityczne za niegodne refleksji, w hierarchii „tego, co jest do myślenia” zajmujące pozycję znacznie gorszą niż kwestie estetyki. W roku 1998 Beata Guczalska zauważała:

Popełnia się wciąż ten sam błąd: każde przedstawienie traktuje się jako dzieło artystyczne, podległe wyłącznie prawom sztuki i konwencjom sceny, zapominając,

że teatr jest też wytworem szeroko pojętej kultury i życia zbiorowego. Nikt nie ośmiela się stwierdzić, że przedstawienie być może nie jest doskonale artystycznie, ale za to ważne z innych – społecznych – powodów. Nikt nie analizuje dzieł teatralnych w porządku innym, niż szlachetne reguły sztuki scenicznej. Moment przetworzenia rzeczywistości w obraz artystyczny znika z horyzontu obserwacji, a świat sceniczny i świat prawdziwy traktowane są rozłącznie, jakby nie pozostawały w ścisłej z sobą relacji⁵.

W nowym tysiącleciu teatr powrócił do zarzuconych kwestii społecznych: rozliczania się z historią, upominania o prawo do głosu wykluczonych, sądzenia rządzących, wreszcie podważania obowiązujących dyskursów mówienia o świecie. Estetyczne stało się polityczne, a „obywatel widzi” (według określenia Pawła Mościckiego, autora kontrowersyjnej *Polityki teatru*⁶, w której aktualne propozycje polskich scen zanalizowane i ocenione zostały z punktu widzenia filozofa politycznego, nie teatrologa) zaczął się domagać partnera w rozmowie o świecie za pomocą teatru. „Krytyczne” staje się coraz częściej synonimem „zaangażowanego politycznie i społecznie” – nie tylko dzięki lewicowemu środowisku zgromadzonemu wokół Krytyki Politycznej (organizującej *nota bene* w ramach swojej wszechnicy – Uniwersytetu Krytycznego – warsztaty świadomego czytania dzieła teatralnego prowadzone przez krytyków teatralnych, wraz z widzami krok po kroku analizującymi oglądane przedstawienia). Realizuje się postulat Jana Kotta, domagającego się, by fotel recenzenta stał na ulicy lub placu publicznym – nie w łożu.

W czasach, gdy reżyserzy pokolenia trzydziestolatków deklarują, że dzień rozpoczynają od prasówki różnojęzycznych gazet politycznych i ekonomicznych (by wiedzieć, co dzieje się w świecie), a kończą czytaniem komiksów, oglądaniem teledysków i filmików na youtube oraz graniem w gry komputerowe (by wiedzieć, czym żyją ich nasto- i dwudziestoletni widzowie), także krytyk powinien się orientować w zjawiskach społecznych i politycznych, artystycznych i popkulturowych. Co więcej – powinien mieć na ich temat własne zdanie. Tego właśnie coraz częściej wymagają od recenzenta redakcje: powinien on być wyrazisty w swoich opiniach – najlepiej oczywiście zgodnych z ideologiczną linią pisma, co bywa ułatwieniem, ale też niekiedy uciążliwym obowiązkiem, jeżeli nie cenzurą. Dla najbardziej niepokornych pozostaje Internet i teatralne portale czy czasopisma lub samodzielnie prowadzone blogi – forma krytyki, która w krajach zachodniej Europy zdobywa coraz większą przewagę nad krytyką „papierową” ze względu na niewielkie koszty publikacji, brak ograniczeń objętościowych, możliwą niezależność i bezstronność, szybkość i bezpośredniość przekazu. Choć odchodzi się od rozumienia pisanie recenzji jako głosu publiczności (ślady takiego myślenia znaleźć można nie tylko w dawniejszym myśleniu o teatrze – u Leona Schillera głoszącego,

⁵ B. Guczalska, *op.cit.*, s. 11.

⁶ Por. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008.

że najpierwszym zadaniem krytyki jest „obrona interesów widza”⁷ i Wiktora Brumera porównującego recenzenta do antycznego chóru⁸ – ale też w najnowszej refleksji teoretycznej, np. u Patrice’a Pavis, w słownikowej definicji piszącego, że „krytyka teatralna sygnalizuje, jakie spektakle warto lub powinno się zobaczyć, przy czym opinia krytyka w tym względzie wyraża raczej preferencje estetyczne i ideologiczne grupy odbiorczej, którą on czuje się w obowiązku reprezentować, niż jego własne”⁹), jednak nie sposób dziś chyba pisać o teatrze bez świadomości, dla kogo się pisze: buszujących w sieci nastolatków czy prenumerujących „The Drama Review” badaczy, czytelników „Naszego Dziennika”, „Newsweeka” czy „Metro”. Wybór czytelnika, do którego kieruje się swoje teksty, jest zresztą już sam w sobie wyborem ideologicznym i estetycznym.

Pozytywne konsekwencje upolitycznienia krytyki teatralnej i zbliżenia jej do publicystyki wiążą się jednak także z pewnymi konsekwencjami negatywnymi. Bywa, że kwestie polityczne dominują nad estetycznymi i wypaczają kryteria oceny. Ogłaszane raz po raz (znowu cel jest oczywisty: uatrakcyjnienie nudnej rubryki pod tytułem „recenzje teatralne”) „wojny starego teatru z nowym” okazują się tak naprawdę wojnami pomiędzy obozami krytyków o poglądach konserwatywno-prawicowych i liberalno-lewicowych, gdzie poszczególni artyści i ich dzieła wykorzystywani są jako taran, którym uderza się w przeciwnika. Co ciekawe, podziały nie przebiegają tu, jak tradycyjnie zwykło się uważać, pomiędzy gazetami codziennymi czy tygodnikami oraz (znacznie przecież bardziej neutralnymi) pismami specjalistycznymi, lecz w poprzek: opowiadzenie się za estetyką konkretnego inscenizatora traktowane jest często jako deklaracja polityczna, niejako przejęcie jego poglądów. Tym samym recenzencka gra zaczyna się toczyć o dużą stawkę: nie o pieniądze za wierszówkę, lecz o idee (a przynajmniej środowisko), które krytyk zdecydował się reprezentować.

Eseista teatralny

Choć sytuacja może się wydawać kryzysowa, polskie piśmiennictwo teatralne jest wyjątkowo zróżnicowane, a rynek wydawniczy – szeroki. Podczas gdy w wielu innych krajach Europy (a także obu Ameryk czy Azji) krytyka teatralna występuje dziś praktycznie tylko w dwóch skrajnych postaciach: krótkiej gazetowej notki-rekomendacji lub naukowej, głęboko teoretycznej analizie publikowanej w uniwersyteckich pismach naukowych (czasami istnieje

⁷ L. Schiller, *Teatr i krytyka* [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, red. J. Degler, Wrocław 1978, s. 378.

⁸ Por. W. Brumer, *O recenzji teatralnej* [w:] *Wprowadzenie...*, s. 382.

⁹ Hasło „Krytyka teatralna” w: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 264.

jeszcze trzeci rodzaj prasy okołoteatralnej, w Polsce reprezentowany przez ukazujące się krótko „Foyer” – luksusowe magazyny poświęcone życiu teatralnemu, najczęściej musicalowo-bulwarowemu, ujmowanemu w kategoriach raczej towarzyskich niż artystycznych), w Polsce istnieje szerokie spektrum możliwości plasujących się pomiędzy tymi dwoma ekstremami. Podczas gdy wciąż brakuje punktowanych pism naukowych poświęconych wyłącznie teatrowi (w tej chwili są to historyczny „Pamiętnik Teatralny” oraz nowo powstałe angielskojęzyczne „Polish Theatre Perspectives”, mające jednak w dużej mierze charakter antologii tłumaczeń najciekawszych polskich tekstów już publikowanych), zjawiska teatralne analizowane są przez wiele miesięczników i dwumiesięczników („Teatr”, „Dialog”, „Didaskalia”, „Scena”, „Notatnik Teatralny”, „Teatr Lalek”, do niedawna obcojęzyczny „Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland”). Choć ich profile tematyczne i adresaci są bardzo różni, wszystkie one oprócz tekstów o specyficznym dla siebie charakterze (w „Dialogu” są to utwory dramatyczne i scenariusze, w „Didaskaliach” – teksty naukowe, w „Teatrze” – felietony) publikują recenzje teatralne o szcze-gólnym charakterze: powstające nieraz miesiącami, po wielokrotnym obejrzeniu przedstawienia, bardzo szczegółowe opisy, analizy i interpretacje dzieł teatralnych, czasem przeradzające się wręcz w kunsztowne formalnie eseje.

Ten typ recenzji stawia sobie za zadanie realizację wyrażonego przez Witolda Gombrowicza w *Dziennikach* postulatu, by recenzent nie próbował przekonywać czytelników, że wie, co interesujący go artysta miał na myśli, i w związku z czym czuje się na siłach (i w obowiązku) zdemaskować motywy i zamiary tegoż przed jego odbiorcami, lecz by wyrażał swe własne odczucia i myśli na temat analizowanego dzieła – by pomiędzy autorem a krytykiem nawiązał się dialog dwóch osobowości przemawiających w swoim własnym imieniu i wyrażających swoje własne myśli. Myśl ta znalazła szerokie odbicie w polskiej krytyce teatralnej, choć zasłużenie budzi ona skrajne emocje: dość zacytować dwie wypowiedzi zaczerpnięte z tej samej dyskusji o stanie krytyki teatralnej, w której wzięli udział zarówno artyści, jak i recenzenci. W opublikowanej w roku 1998 na łamach „Didaskaliów” rozmowie reżyser Krystian Lupa definiował „gombrowiczowsko” ideał krytyki jako „dyskusje, rozmowy wokół zjawisk, wokół ich dojrzewania, refleksje, splatające się w warkocz z aktem twórczym”¹⁰, równocześnie zaś krytyk Tadeusz Nyczek przestrzegał przed przerostem recenzenckiego ego i groźbą zbytniej autoteliczności recenzji:

[...] rozpoczyna się to, co ja na swój skromny użytek [...] nazywam nie pisanie, ale popisywanie się. Recenzja staje się w gruncie rzeczy popisem autorskim, nie zaś precyzyjną relacją z faktu, który krytyk widzi, słyszy i czuje. To poczucie autorstwa, tego wywyższonego partnerowania artyście stało się w ciągu

¹⁰ *Z siekierą czy w rękawiczkach. Rozmawiają: Krzysztof Globisz, Beata Guczalska, Tadeusz Kornaś, Krystian Lupa, Elżbieta Morawiec, Tadeusz Nyczek, Jacek Wakar, Krzysztof Warlikowski*, „Didaskalia” 1998, nr 25–26, s. 19.

ostatnich lat tak modne, tak dominujące, że wyobrażam sobie, iż – będąc twórcą teatru – miałbym poważny problem ze zrozumieniem, co tu komu służy. Czy moje przedstawienie ma być pretekstem do ujawnienia się talentu piszącego artysty, czy też ma sprawić, by czytelnik dowiedział się, jaki jest spektakl¹¹.

Ironiczne określenie „piszący artysta” może się odnosić do swoistej hybris recenzenckiej, ale może być także potraktowane serio jako sposób do wartościowania specyficznej formy, bądź co bądź literackiej, jaką jest (czy też może ostrożniej: bywa) recenzja teatralna. Paradoksalnie, wartość tejeż wzrasta wraz ze spadkiem „literackości” teatru. Pomstujący na upadek krytyki tradycyjniści, z lubością odwołujący się do mitycznego złotego wieku krytyki w latach międzywojennych, zapominają o fakcie, że ówczesne recenzje z punktu widzenia dzisiejszej teatrologii są w przeważającej większości praktycznie bezwartościowe – nawet teksty legendarnego Tadeusza Boya-Żeleńskiego to tak naprawdę recenzje literackie: analizy wystawianych na scenie dramatów, wykazujące zawstydzający wręcz brak zrozumienia dla odrębności dzieła teatralnego i sprowadzające interpretację dzieła scenicznego do kilku okrągłych banałów o „olśniewających” lub „nieprzekonujących” aktorach. Na usprawiedliwienie należy powiedzieć, że praktyka ta była w dużej mierze odbiciem ówczesnej teorii teatru, a także odpowiadała na oczekiwania widzów i czytelników, żywo zainteresowanych prapremierami świeżych tekstów (co zaskakujące, taka tendencja obecna jest szeroko we współczesnej gazetowej krytyce teatralnej w Niemczech, gdzie również mocno fetyszyzuje się prapremiery i pisze raczej o nowych tekstach dramatycznych niż o specyfice konkretnych inscenizacji).

Dzisiejszy krytyk, piszący w dobie teatru postdramatycznego, traci literacki grunt pod nogami i staje przed o wiele trudniejszym zadaniem niż jego poprzednicy. Zmuszony jest bowiem znaleźć słowny ekwiwalent dla widowiska złożonego przede wszystkim (a nieraz wyłącznie) z elementów pozawerbalnych: ruchu, muzyki, rytmu, obrazów, rozmaicie wykorzystywanej ludzkiej cielesności i wirtualnych mediów. Musi poradzić sobie z paradoksem porównywalnym z tym, o jakim z przekąsem mówił Frank Zappa, nieudolne wysiłki recenzentów analizujących jego twórczość podsumowujący słynnym zdaniem, że pisanie o muzyce ma tyle sensu, co tańczenie o architekturze. Każda próba opisu (czy zapisu) spektaklu będzie więc tak naprawdę procesem translacji dzieła teatralnego na inny całkiem system znaków, w którym traci się to, co w teatrze najistotniejsze: ciężar czasu, rytm, trójwymiarową przestrzeń, nade wszystko – przypadkowość, otwartość, niepowtarzalność dzieła teatralnego. Być może więc ustawienie się w pozycji kogoś, kto będzie pisał nie tyle o samym dziele, lecz o własnych odczuciach, skojarzeniach i refleksjach przez to dzieło wywołanych, nie jest wyrazem autorskiej megalomanii, lecz uczciwej, odpowiedzialnej i pełnej szacunku wobec obiektu badań postawy krytycznej.

¹¹ *Ibidem*, s. 15.

Z tym zagadnieniem łączy się istotna sprawa obiektywizmu krytyki – kwestia, która stanowi jedną z osi konfliktu pomiędzy recenzentami czysto „gazetowymi” a tymi piszącymi do pism specjalistycznych i niektórych tygodników. Podczas gdy ci drudzy często zarzucają oponentom brak wykształcenia, niedostatków stylu i myśli, pierwsi bronią się deklarowanym obiektywizmem, ostrością sądów, szybkością reakcji i siłą rezonansu, jakie wywołują ich – często bardzo kategoryczne w ocenach – recenzje. W stosunku do części krytyki „eseistycznej” stosowane jest nacechowane pejoratywnie określenie „krytyki towarzyszącej”; recenzentom zarzuca się, że zamiast reprezentować interesy widzów, są tubą poglądów estetycznych i społecznych określonych artystów: przyjmują punkt widzenia twórców, starają się objaśnić sensy ich dzieła i uprawomocnić użyte przez nich środki, promują i wspierają pewne zjawiska niezależnie często od ich obiektywnej wartości. Niezależnie od środowiskowych animozji jest w tych zarzutach pewne ziarno prawdy – kwestia tzw. krytyki towarzyszącej wnosi z sobą bowiem wiele skomplikowanych pytań o status recenzenta (jaką perspektywę powinien przyjąć?) i cele recenzji teatralnej (ocena? rekomendacja? sprawozdanie? analiza? interpretacja? objaśnienie? instrukcja obsługi dzieła? punkt wyjścia do szerszych rozważań?), a także kryteria obiektywizmu, niezależności i wiarygodności.

Pisarz teatralny

Kwestia obiektywizmu recenzenckiego jest jedną z tych, które również przechodzą w ostatnich latach gwałtowne przewartościowanie. Wraz z pojawieniem się nowych zawodów, wykonywanych przez ludzi z wykształceniem właściwym dla krytyków teatralnych, ale wliczanych w obszar praktyki teatralnej – zwłaszcza dramaturga czy kuratora – rozmyciu ulega granica pomiędzy teatralną praktyką a krytyką czy teorią. Pod znakiem zapytania stanęły dotychczasowe niepisane zakazy regulujące sposób funkcjonowania po jednej lub drugiej stronie teatralnej rampy: krytyk, który w jakikolwiek sposób zaczął pracować dla teatru – jako kierownik literacki, organizator festiwalu, współpracownik reżysera przy adaptacji lub tłumaczeniu tekstu automatycznie tracił prawo do wykonywania zawodu recenzenta lub też zmuszony był do zajęcia się tymi obszarami, w których nie będzie miał miejsca konflikt interesów: na przykład teatrem zagranicznym lub operowym, przy czym granice tolerancji w tej kwestii są różne w różnych krajach (od bardzo ostrych na Węgrzech, gdzie nawet nie wolno tej samej osobie robić wywiadu z artystą i recenzować jego dzieła, po bardzo liberalne w Niemczech, gdzie krytykami bywają kuratorzy, dramaturgowie, a nawet reżyserzy).

W pewnym sensie można powiedzieć, że krytycy teatralni pozazdrościli swobody działania krytykom literackim (gdzie bycie pisarzem i recenzentem dzieł innych pisarzy nie wykluczają się wzajemnie) oraz sztuk wizualnych (często łączących funkcje kuratorów-promotorów i organizatorów oraz recen-

zentów). Tym samym w nieco przewrotny sposób spełnia się postulat praktyków teatralnych, którzy nieraz w przeszłości domagali się, by przyszli recenzenci najpierw posmakowali życia teatralnego we wszystkich jego trudach, a potem dopiero pisali o teatrze, który często z takim lekceważeniem i łatwością krytykują. Gdy coraz większa liczba osób odnosi sukcesy na obu obszarach, traci swoją druzgocącą siłę klasyczny „cios poniżej pasa”, stosowany nieraz przez doprowadzonych do ostateczności recenzentkami negatywnymi uwagami reżyserów czy aktorów: określanie krytyków jako sfrustrowanych niespełnionych artystów, nie dość zdolnych, by realizować się w teatralnej praktyce.

Siłą rzeczy, sposób pisania o teatrze osób, które już weszły w obieg teatralnej praktyki, musi być odmienny od tradycyjnej oceniającej krytyki z jej pretensjami do bezstronności i wyrazistym systemem oceny. Często okazuje się on raczej formą twórczego dialogu z artystami, niejako dialektycznym rozszczepieniem na głosy ich twórczego dyskursu (taką funkcję pełniły teksty Ludwika Flaszena jako współpracownika Jerzego Grotowskiego) lub staje się faktycznym korytarzem pomiędzy sceną a widownią, podobnie jak eseje Jana Błońskiego jako kierownika literackiego Starego Teatru (o jego strategii pisali Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski: „Demonstracyjnie ujawniając swoją na poły prywatną perspektywę, uczy widzów raczej sposobów czytania tekstów dramatycznych, następnie zaś odnoszenia tego, co oglądają oni na scenie teatru, do ich własnego doświadczenia”¹²). Podejrzliwie traktowana przez Gombrowicza idea objaśniania, co artysta ma na myśli, znajduje tutaj często szansę na realizację, a korzyści wynikające z dogłębnej znajomości tematu przeważają nad ewentualnymi wątpliwościami związanymi z utratą dystansu (nie jest chyba przypadkiem, że jedno z najlepszych tekstów tłumaczących zawilości dzieła krańcowo „osobnego” i hermetycznego reżysera Jerzego Grzegorzewskiego wyszły spod ręki Helmuta Kajzara – zaprzyjaźnionego z nim dramaturga, tłumacza i reżysera – oraz Ewy Bułhak – reżysera, kierownika literackiego, a prywatnie przez lata żony artysty).

W pewnym sensie teatr bardziej niż kiedykolwiek potrzebuje dziś osób, które by o nim pisały. Na naszych oczach umiera awangardowy paradygmat artysty teoretyka, ujmującego własną twórczość w teksty programowe i manifesty, komentującego ją i projektującego odbiór. Bodajże ostatnim twórcą myślącym w taki sposób jest na polskim gruncie Krystian Lupa – ale i on potrzebuje partnerów do dialogu, a w swoich tekstach nie odnosi się nigdy bezpośrednio do opinii krytyków (praktyka taka zresztą w polskim życiu teatralnym nie należy do dobrego tonu; artyści wchodzący w spory z recenzentami spotykają się często wręcz z ostracyzmem środowiskowym). Cenieni przez twórców krytycy często są przez artystów „przeciągani” na stronę praktyki, zapraszani do wspólnej pracy; jeżeli przy tym krytykowi szczególnie leży na sercu poziom krajowego życia teatralnego i ma on chęć dokonania realnej

¹² M. Sugiera, M. Borowski, *Błońskiego czytanie w teatrze* [w:] J. Błoński, *Lektury użyteczne*, Kraków 2008, s. 21.

w nim zmiany, zaproszenie takie pada na podatny grunt. Krytyk teatralny staje się wtedy – że użyję sformułowania, jakim swoją działalność określa recenzentka, publicystka, reżyser i pedagog Małgorzata Dziewulska – pisarzem teatralnym, kimś, czyja wiedza, gust i talent literacki służą teatrowi. Wydaje się, że coraz więcej osób wybierać będzie raczej tę drogę (czemu sprzyja kurcząca się przestrzeń – dosłowna i myślowa – na tradycyjną gazetową krytykę teatralną). Czy przyniesie to wymierne korzyści teatrowi? Czas pokaże.

Słowa kluczowe: krytyka teatralna, recenzje teatralne, współczesny teatr polski, wiedza o teatrze, theatre criticism, theatre reviews, contemporary polish theatre, theatrology

THEATRE CRITICISM IN THE PHASE OF RECONSTRUCTION **SUMMARY**

Not so long ago, the word ‘critic’ sounded proudly in Poland. Today, many people who due to their occupation have the right to use this term, try to use completely different expressions. Alternative expressions are not only effective terms whose function is to distinguish the author from a multitude of other authors, but they reflect the changing way of writing about the theatre. In my article I analyze four expressions, each of which is associated with another aspect of theatre criticism, as diversity and far-reaching specialization in writing techniques and views of the persons writing about the theatre, is the answer to the changing needs of both the readers and the publishers. The term „theatre reporter” tends to focus on issues associated with the deepening rift between criticism as it is practiced by daily papers and by specialist press; the term „theatre columnist” is associated with the issue of politicizing views concerning art; the term „theatre essayist” is associated with the issue of the autonomy of criticism understood as a literary genre; whereas the term „theatre author” deals with the phenomenon of people writing about the theatre who at the same time are associated professionally with the stage and who are involved in theatre practice in various ways.

Joanna Orska
Uniwersytet
Wrocławski

Próby nowej krytyki

Pamiętam spotkanie w roku 2006 w ramach festiwalu Kultura Polskich Cza-
sopism, w którym wzięły udział same krytyczki. Prowadziła je Inga Iwasiów,
a gośćmi były Alina Świeściak, Anna Kałuża i ja. Kałuża mówiła wtedy o nie-
obecności nowych języków krytyki, o tym, że pomimo iż są potrzebne, nikt
jeszcze nie wymyślił adekwatnego sposobu na opowiedzenie o nowych zja-
wiskach w poezji ze współczesnej perspektywy, w zgodzie z naszym komu-
nikacyjnym kontekstem. Zastanawiałam się wtedy, jak takie języki mogłyby
wyglądać, jakimi miałyby się rządzić prawami. *Stratygrafie*¹ Joanny Mueller
i *Bumerang*² Anny Kałuży stanowią chyba próbę odpowiedzi na takie zapo-
trzebowanie ze strony współczesności.

Stratygrafie składają się w zasadzie w całości ze swego rodzaju koncep-
tualnych metafor. Rozpoczynają się od największej, decydującej dla znaczeń
książki metafory odbicia, odbijania, której podporządkowane zostają pojęcia
etymonu, kaligramu, tachionu, anamorfozy czy w końcu samej stratygrafii.
„*Qual quelle*” jako odbicie w lustrzanej tafli, spowodowane pragnieniem,
udręką i jednocześnie powodujące deformację – to formuła zapożyczona z wy-
powiedzi Jacques’a Derridy na temat poezji Paula Valéry’ego w *Marginesach
filozofii*. Deformacja i pragnienie źródeł, które są nieosiągalne, doprowadzają
nas do historii Narcyza – oznaczającej tu „poruszenie śmierci w pragnieniu
narodzin”³.

Tworów, mających służyć interpretacji poezji, czy też dialogowi z poezją,
jest w *Stratygrafiach* – jak widać – całkiem sporo; sposób ich pożytkowa-
nia na rzecz lektury stanowi własny pomysł autorki. Poeta lingwista, poetka
lingwistka, funkcjonuje przecież niejako pod powierzchnią czy też pod pod-
szewką języka – w tym miejscu, w którym Alicja przechodzi na drugą stronę
lustra. Może się więc nie przejmować całą masą czytelniczych tradycji, czy

¹ J. Mueller, *Stratygrafie*, Wrocław 2010.

² A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o polskiej prozie przelomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.

³ J. Mueller, *op.cit.*, s. 31.

też wiążących się z czytaniem liryki współczesnych o nią kłótni. Mueller kreuje więc łatwo własną wizję lirycznego dziedziczenia „pod-podszewkowego”, lingwistycznego – od futurystów, poprzez Przybosa, Karpowicza, Białoszewskiego, Barańczaka po Sosnowskiego... Różyckiego... Honeta... Dehnela..., prekursorem ich wszystkich mianując... Norwida! Warto zauważyć przy tym, że futuryzm w ujęciu Mueller – tu reprezentowany przez jednego z twórców *zaumnego języka*, Wielimira Chlebnikowa – pozostaje futuryzmem na wskroś romantycznym, choć jest zarazem futuryzmem przyswojonym przez kogoś, kto zna tajniki dekonstrukcji.

Autorka wdaje się w tworzenie całościowej mitologii świata, której genom stanowić miałyby poezja. Odpowiada temu wszystkiemu triada tendencji: interpretowanie skomplikowanych zjawisk z dziedziny fizyki i matematyki w kategoriach humanistycznych; nadbudowywanie ponad taką interpretacją wyjaśnień o naturze filozoficzno-kosmologicznej; w końcu reinterpretowanie wyników tej spekulacji w kategoriach poetyckich. W ten sposób, w perspektywie mikrokosmicznej, działanie krytyczne (odbijanie i alteracja – od Derridańskiego *être altéré* – „być odmienionym i spragnionym źródeł”⁴) byłoby badaniem stosunków zachodzących pomiędzy słowami. Przykładowo „tachiony”, odwrotne sobowtóry zwykłych pojęć, powstające „po przekroczeniu bariery prędkości światła” zwykłego znaczenia i „wkroczeniu do krainy czarów”, zamieniają się według krytyczki w alter(n)atywne słowa alter(n)atywnej narracji. W optyce makrokosmicznej relacje między słowami przeprojektują się także w końcu w alter(n)atywną historię ludzkości. Powołują więc do istnienia byty promieniste w rodzaju Króla Ducha, podróżujące po kosmicznych przestrzeniach wehikulami słów, będącymi też wehikulami czasu, których lot nieodmiennie skierowany jest ku przeszłości.

Autorka zaznacza, że obliczeń Chlebnikowa nie należy traktować poważnie, jednak sam fenomen odbicia jako anamorfozy uzyskuje jakieś przedłużenie w opowieści o zwycięskiej promienistości ducha poezji – przejętego udręceniem i poddanego deformacji, ale przecież ostatecznie samozbawiającego się w jakiś sposób. Warto przypomnieć, że futurystom rosyjskim nie były obce idee romantyczne, które w specyficzny sposób wpisały się też w propagandę bolszewicką. Adam Pomorski, na którego pracę *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku* Mueller się powołuje, podkreśla fakt, że radziecki komunizm wyrasta z „idei niemieckiego romantyzmu, mistyfikacji «naroda» i rdzennie rosyjskiej koncepcji bożoczwłoczeństwa”⁵. Wiele ma więc on wspólnego także z filozofią Fichteańskich narodowych bundów i mitologicznymi koncepcjami Schellinga. Futuryści rosyjscy postulować mieli czystość języka właśnie w takim wielkorosyjskim sensie.

⁴ J. Derrida, *Oual quelle. Źródła Valéry'ego* [w:] *idem, Marginesy filozofii*, przeł. J. Margański, Warszawa 2002.

⁵ A. Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego*, Warszawa 1996.

Koncepty romantyczne – którymi Mueller się bawi, zabawę swoją w końcu traktując jednak dość poważnie – pozostają dla dzisiejszej krytyki genialną propozycją. Ich największą zaletą jest całkowita niezgoda na rozdzielenie słowa i świata, jak i – na modłę Pitagorejską – znaku matematycznego i biologii oraz etyki... Z perspektywy literackiej świat zostaje w całości zapisany w słowach, wszyscy jesteśmy zapisani w słowach i podlegamy regułom zapisu – jesteśmy więc „alter(n)atywni”. Jednocześnie słowo pozostaje dlatego właśnie całym światem; po prostu nic poza nim nie istnieje naprawdę... Nie ludźmy się – choć może też nie ma czego żałować – mimologia (badanie odbić w kategoriach Derridańskich) – pomimo apetytów na budowanie wielkich metafor przetwarzających znaki przestrzeni społecznej w wielki mit – nie będzie miała w końcu wiele wspólnego z jakkolwiek pojętą rzeczywistością. Szczególnie rzeczywistością przeżywaną w kategoriach instytucjonalnych, podług zasad reglamentowanych przez władzę i siłę. Sama bowiem chętnie utworzy nową instytucję, nowy uniwersytet; sama chętnie wszystko odnajdzie i poetycko uporządkuje. W taki sposób narracja o literaturze staje się alchemią. Z alchemią zaś trudno dyskutować, z kilku co najmniej powodów...

Dreńczy mnie tu pewien problem natury instytucjonalnej i o nim – jako wierny pies instytucji – muszę przypomnieć. Po pierwsze, stawką ryzykownych interpretacji pozostaje efektywność przyjętej metody. Kiedy Mueller pisze o „sobowtórze ujemnym”, Chlebnikowie, który chce „przepłynąć wzdłuż szumiący potok Ja” legendarnego rewolucjonisty, kozaka Razina („Ra” to słońce, a „zin” to ukraińskie oko), który byłby inkarnacją Echnatona – inkarnacji Atona-boga-światła, aż się prosi by domyśleć punkt dojścia tej mesjanicznej ścieżki... Któż się bowiem obecnie prześwietla i po drugiej stronie słów utrwała? Być może nie wypada Mueller napisać o kolegach neolingwistach... Może dlatego wdraża w postawę neofuturystyczną – w nieco dla mnie zaskakujący sposób – poetów, którzy wydają się podążać raczej drogą egofuturystyczną (bo przecież nie może chodzić o to, że także w ich poezji pojawia się motyw sobowtóra). W ślady Siewierianina, Tuwima, Wertyńskiego raczej, nie zaś Chlebnikowa, Tytusa Czyżewskiego czy Aleksandra Wata idą Różycki, Dehnel czy w końcu Roman Honet.

Drugim zastrzeżeniem instytucjonalnym pozostawałoby samo niezwykle szerokie potraktowanie tradycji lingwistycznej. W romantycznej alchemii, w alchemii odbić, którą tak łatwo *nota bene* przerobić na całkiem pobożny strukturalizm, mamy do czynienia ze swego rodzaju interpretacyjnym konceptem, na jaki można przełożyć wszelkiego typu fikcyjne replikacje. Koncept ten to fenomen, a raczej bycie, struktura, szlak lekturowy posiadający nie tylko cechę długowieczności. Rodzi się, zanika, odradza... Zgodnie z formułą Mueller na pewnej stałości przylapać go można jedynie prenatalnie – podążając w głąb warstw dyskursu, „stratygraficznie” dłużyć w tym, czego poeta nie dopowiedział. Autorka pragnie więc zobaczyć dzięki „anamorfozie”, podwojonej perspektywie, to, co w poemacie pozostawało zamknięte, a co reprodukcją, rozświetlając sobie poemat, w końcu jednak czytelnik zdoła wyróżnić.

Ja zapytałabym całkiem naiwnie, nawiązując do mitu Narcyza, co pozostaje z jego historii po anamorfozie? Jaka gwarancję posiada lektura anamorficzna, jeżeli obraz obserwowany z innego punktu widzenia może nie posiadać punktów stycznych z odbiciem rozumianym tradycyjnie – pozostawać w wielkim stopniu rozłącznym wobec swego pierwowzoru? Czy sobowtór odwrócony, „zalterowany”, sobowtór z inaczej rozumianego poznawczego porządku, może stanowić w istocie jakąkolwiek alternatywą wobec konwencjonalnego odczytania narrację? Z punktu widzenia pojęcia tachionów nie miałyby przecież w historii Narcyza zbyt wielkiego znaczenia to, czy był chłopiec, źródło i czy była miłość? Czy była spełniona, czy niespełniona? Czy bohater przeżył, czy nie przeżył? Używając tachionu, moglibyśmy z powodzeniem twierdzić, że wbrew mitowi Narcyz, podobnie jak Elvis, żyje. Druga sprawa, że w perspektywie „naszej”, mikrokosmicznej, wszystkie w ogóle poematy działają w podwójny, sobowtórwały, a nawet nieco anamorficzny sposób – każde odczytanie stanowi w jakimś sensie echo czy też odbicie utworu, czego świadomość przejawiają zarówno tradycyjne interpretacje hermeneutyczne, jak i fenomenologiczne, czy też strukturalistyczne. Tymczasem właśnie kategoria odbicia pozwala Mueller umieścić w jednym szeregu inkarnacyjnym bardzo różnych poetów. Czytanie od jednej sztancy Norwida, Przybosia, Karpowicza i Sosnowskiego to pomysł być może ciekawy, chciałabym jednak wiedzieć, czy uzasadnia go coś poza faktem, że to ulubieni poeci autorki *Wylinek*.

Oczywiście, Joanna Mueller może pokazać te zależności w mocno niezobowiązujący sposób, bo jej krytyka znajduje się już po drugiej stronie... Prześwietlona skraca swoją długość, aż w końcu zanika – tak jak zanika różniująca siła tej krytyki na rzecz funkcji postulatywnej. Także koncept zaczyna się niebezpiecznie uogólniać i w końcu może zostać dopasowany dosłownie do wszystkiego.

Czy mamy tu do czynienia z krytyką jako odróżnieniem? Raczej z krytyką jako prawie poezją, która jako taka byłaby źródłem wszystkiego. Tomasz Burek w szkicu *Żadnych marzeń* z początku lat osiemdziesiątych bolał nad odchodzeniem w przeszłość krytyki „szamanistycznej”, mając głównie na myśli krytyczne wyciszenie takich uczniów Kazimierza Wyki, jak Andrzej Kijowski czy Ludwik Flaszen – niezwiązanych z uniwersytetem, posiadających ambicję tworzenia tekstu krytycznego równie wartościowego artystycznie jak tekst literacki. W końcu zaś pisał:

Z perspektywy dzisiejszej widać, jak w ciągu ostatniego kilkunastolecia krytyk, coraz bardziej rozdwojony w sobie, rozszczepiony na uczonego i poetę, ustępuje pola pierwszemu i w popłochu wycofuje się z drugim. Wycofuje się w milczenie kłęski albo próbuje mówić językiem swojego utytułowanego zwyczajcy – profesora doktora habilitowanego⁶.

Może *Stratygrafie* stanowią więc próbę przywrócenia poetyckiej tendencji krytyce, która według Burka stanowiła jej istotny, jeśli nie najcenniejszy

⁶ T. Burek, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987, s. 18–19.

element. Artystyczności tekstu krytycznego Joanny Mueller oceniać nie chce – jako koleżanka po fachu. Czy krytyka pozainstytucjonalna musi zawsze stać się krytyką szamanistyczną? Oto pytanie, na które warto by sobie odpowiedzieć.

Zadanie, jakie postawiła sobie w *Bumerangu* Anna Kałuża, zasadza się na dokładnie odwrotnej przesłance niż krytyczne propozycje Mueller. Chodzi tu bowiem o odczarowanie sztuki, o odarcie fenomenu artystycznego z elitarności i tajemnicy, z którymi wiązała go formacja modernistyczna. Towarzyszy temu przeświadczenie o całkowitej inności naszych – ponowoczesnych – czasów, związane przede wszystkim z przekształceniem się narzędzi komunikacji, warunków komunikacyjnej wymiany, a więc i komunikacyjnych obyczajów. Wynikałby stąd nowy stosunek do takich zjawisk, jak język, ciało, przeszłość, wcześniej, z modernistycznej perspektywy, wiązanych przede wszystkim z zasadą podmiotowości, indywidualności, niepowtarzalności. Zdaniem Kałuży, obecnie owe pojęcia zostały w całości wchłonięte przez nowe procesy komunikacyjne, stając się poniekąd ich zdehumanizowaną składową. W takiej perspektywie podmiot liryczny może być co najwyżej surferem w zautomatyzowanej przestrzeni Internetu, poddanej w całości regułom, podług których funkcjonuje popkultura.

Ciekawe, że oba projekty – warszawskiej neolingwistki i śląskiej krytyczki – wyrastają ze świadomości głęboko awangardowej. To z kolei pokazuje, z jak wielorakim w rzeczywistości zjawiskiem mamy do czynienia w awangardzie, jeżeli można z niego wyprowadzić zarówno prerogatywę radykalnego zerwania, jak i romantycznie pojętej kontynuacji pewnych tradycji. Odczarowanie sztuki to wszak jeden z przewodnich motywów awangardowej krytyki modernizmu, znany głównie z pism Waltera Benjamina. Podstawowym powodem konieczności odrzucenia tego, co stanowi o „aurze” sztuki, pozostaje tam sposób, w jaki nieokreśloność jej ustanowionego mocą tradycji *sacrum* wykorzystywana była przez istniejące hierarchie życia społecznego⁷. Kałuża powtarza za Wolfgangiem Welschem, że żyjemy obecnie w epoce postodczarowania; tam, gdzie rzeczywistość, jaką tworzy na nasz użytek popkultura, w całości przybiera kształt konstruktów estetycznych, nie ma możliwości przekroczenia granicy pomiędzy sztuką a życiem⁸. Co za tym idzie, sztuka nie ma już szans na odtwarzanie wewnątrz siebie samej konfliktu pomiędzy sztucz-

⁷ Oczywiście, według Benjamina, do „odczarowania sztuki” przyczyniła się przede wszystkim reprodukcja techniczna, ułatwiająca transfer sztuki wysokiej z elit do mas. Pisał o tym w słynnym tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. T. Sikorski, Poznań 1996, s. 203–207. Tradycją bardziej bezpośrednią, równoległą wobec przywoływanych przez Kałużę Welscha i Marquarda, byłaby socjologiczna krytyka P. Bourdieu, który budując swoje pojęcie autonomicznego pola kultury, rozpoczyna właśnie od gestu odczarowania wobec dyskursu modernistycznego, fundującego swoje rozważania o sztuce autonomicznej na mglistym „*je ne sais quoi*”. Por. J. Bordieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

⁸ Welsch pisał o tym w książce *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyk*, przeł. K. Gućzalska, Kraków 2005. Por. także *idem, Estetyka i anestetyka*, przeł. J. Balbierz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

nością słowa, *ratio* a naturalnością życia – jest to niemożliwe w przestrzeni całkowicie zautomatyzowanej. Przywoływanie tego konfliktu, uwewnętrznego poprzez procesy komunikacyjnej wymiany – sprzedaży w świecie pop, włącza się w płynny sposób w jego mechanizmy, energię buntu pożytkując jako wabik, na chwilę decydujący o atrakcyjności towaru, jaki należy przede wszystkim kupić.

Pomysł Kałuży zasadza się na niezwykle mocnej tezie – obrazoburczej wobec żywionych przez wielu współczesnych przekonań na temat miejsca i funkcji poezji. Autorka *Bumerangu* mówi więc: „W mojej lekturze przyjmuję, iż wiersz nie jest «podmiotem», nie pojawia się w aurze nowej sakralności, ale stanowi funkcję procesów estetyczno-kulturowych”⁹; później zaś dodaje jeszcze za Markiem Krajewskim: „reguły rządzące do tej pory kulturą popularną i konsumpcją stały się wszechobecne i stały się regułami innych gier – edukacji, sztuki, polityki, religii i nauki”¹⁰. Z tak – wydaje się – oczywistej dzisiaj przesłanki wynika jedna podstawowa dla lektury zasada; pytań o tekst nie kierujemy tu wprost do tekstu. Stanowi on bowiem raczej element sieci społecznych relacji komunikacyjnych niż jednorazowe wydarzenie o sobie tylko właściwym, estetycznym charakterze. W taki sposób Kałuża próbuje rozpatrywać cztery wyróżnione przez siebie zjawiska poetyckie – wiążące się ze sferą popkultury i jej krytyki, z ciałem, a przede wszystkim jego seksualnością, przeszłością i podróżami – w kategoriach społecznej gry o znaczenia tekstu, która jednak nie próbuje podążać za poststrukturalistycznymi ideami „tekstowej gry”. Powstrzymuje się przy tym przed krytyką współczesnych stosunków komunikacyjnych – z bezpiecznego dystansu badawczego stara się raczej określić, co też odpodmiotowiona poezja może na warunki komunikacyjne, w jakich przyszło jej istnieć, poradzić.

Okazuje się jednak, że poezja jakoś Kałużę „wciąga” w swój żywioł, stąd w książce mnóstwo pęknięć. Najbardziej wyraziste zachodzi pomiędzy partią książki dotyczącą popkulturowości i seksualności a tą, w której dominują bardziej tradycyjnie rozumiane tematy przeszłości i podróży. Te pierwsze to wątki, które zyskały już jakieś ideowe uporządkowanie w dyskursie ponowoczesnym – stanowią gotowe do wykorzystania w poetyckiej interpretacji tezy, wpisujące się w krytykę przesłanek liberalno-ekonomicznych, homogenizujących obieg komunikacji jako obieg towarowy. W wypadku drugich same tematyczne dominanty powodują, że w krytycznym dyskursie ujawnia się ponownie intelektualna ciekawość wiersza, wspomagana narzędziami bardziej tradycyjnej literaturoznawczej praktyki. To *casus* także innego krytyka, Igora Stokfiszewskiego, przyjmującego dla swojej krytyki o wiele bardziej zdecydowanie programowy, „polityczny” punkt wyjścia. Powiedzieć można, że w miarę pisania „ukontekstualnione”, społeczno-publicystyczne przeważanie przesłanki interpretacji, w związku z którymi dla wielu, jednak bardzo

⁹ A. Kałuża, *op.cit.*, s. 6.

¹⁰ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 91; cyt. za A. Kałużą, *op.cit.*, s. 9.

różnych, projektów lirycznych usiłuje się wynaleźć nowe, na nowo porządkujące je normy, w końcu zostają przez krytyków jakoś zapomniane. Być może podejrzliwość płynąca z poczucia obowiązku społecznej krytyki słabnie, pograża się we śnie, kiedy społecznie wrażliwy krytyk pochyla się nad wierszem i poddaje jego tajemniczym miazmatom, wkraczając tym samym na ścieżkę nieśmiertelnej hermeneutyki.

Przyjęcie zdecydowanej cezury, postulującej „nowość” kultury ponowoczesnej względem modernistycznych roszczeń, życzeń i naiwnych, jednostkowych przeświadczeń, powoduje, że interpretacje autorki nie uwzględniają często naturalnego kontekstu lirycznej tradycji, który w innym wypadku zostałby mocą pewnych czytelniczych nawyków przywołany w sposób oczywisty. Powiedzieć można, że optyka śląskiej krytyczki pozostaje najbardziej przekonująca w wypadku poetyckich propozycji, dla których tradycje nie-awangardowe nie odgrywają tak istotnej roli. Przekonująco więc, nawet jeżeli mamy tu do czynienia z lekturą syntetyzującą i pospieszną, wypadają rozdziały dotyczące poezji Szczepana Kopyta, w pewnym stopniu neolingwistów, Julii Fiedorczuk, Miłosza Biedrzyckiego czy Adama Zdrodowskiego. Kiedy jednak same teksty poetów poświadczają jakoś „anachroniczną” według autorki liryczną wrażliwość – być może zresztą samo pisanie wierszy i książek krytycznych w zautomatyzowanej przestrzeni komunikacyjnej jest czymś anachronicznym – metoda interpretacji wynikająca z kontekstualno-komunikacyjnych przesłanek przestaje się sprawdzać. I tak, Paweł Koziół jest twórcą odnawiającym tradycje konstruktywistycznie pomyślanej awangardy. Trudno się więc zgodzić z Kałużą, że siła jego poezji polegałaby na tym, iż kwestionuje typowo modernistyczne przesłanki, według których język nie przystaje do świata, autor jest nieobecny, a podmiot w zaniku. Awangarda konstruktywistyczna była typowo modernistyczna, a jednak podstawą awangardowego optymizmu pozostawało właśnie przekonanie o triumfie języka i wyrażalności świata. W perspektywie założeń autorki *Bumerangu* Koziół mógłby więc być co najwyżej epigonem tego typu awangardy, a jego postawa liryczna odnosiłaby się raczej do wczesnych polemik lirycznych dwudziestolecia z młodopolszczyzną niż do obecnych zagadnień związanych z literacką komunikacją. Ciekawe z tego punktu widzenia byłoby raczej potraktowanie propozycji Koziola w kategoriach ciągłości, na przykład sprawdzenie, czy i w jaki sposób jego poezja odnawia bardzo jednak niemożliwe w naszej liryce, awangardowe formuły (Peipera, Przybosia, Brzękowskiego). Podobnie w krakowskim projekcie liberatury hipertekstualność tekstu w sieci stanowiłaby raczej kontynuację rozmaitych literackich eksperymentów, eksponujących komunikacyjne rozterki dwudziestowiecznej lirycznej jaźni, borykającej się z problemem oryginalności. Nawet jeśli podajemy w wątpliwość konieczność istnienia papierowej książki, w wypadku hipertekstualności nie mówimy przecież jedynie o przekształceniu literackich warunków przedstawiania świata w związku z pojawieniem się Internetu.

Podobne niedopatrzania, wywołane, jak sędzę, właśnie przez niezwykle mocne założenia początkowe autorki, wpływają na lekturę wierszy Marcina

Barana czy Marty Podgórnika. W przypadku seksualizmu poezji Barana, przez Kałużę czytanej w kontekście rozróżnienia pomiędzy biologicznością modernistyczną a ponowoczesną cielesnością, siła liryczna wiersza zostaje po prostu zdezaktywizowana, jeżeli nie bierzemy pod uwagę tego, co stanowi jej zasadniczy mechanizm: mocnych napięć, jakie rodzą się tutaj ze zderzenia biologiczności ze światopoglądem religijnym. Wewnętrzny konflikt – brud seksualności, jakiego się tu doświadcza wśród rozmaitych przejawów biologicznie pojmowanego piękna – nie wynika z negatywnego stosunku do cielesności, jaki miałyby być w ponowoczesności następstwem Foucaultowskiej z ducha krytyki, uprzytamniającej sfunkcjonalizowanie seksualności i automatyzm władzy. Należy go chyba widzieć w całkowicie tradycyjnych, powiązanych z katolicką religią kategoriach cielesnego występku wobec wyższej, duchowej wiedzy, dotyczącej możliwości zbawienia. W poezji dwudziestowiecznej cielesność nie wyznacza zresztą przestrzeni pierwotnej, niewinnej, zbawiającej erotyzm czy biologię – jak to widzi w Rousseau’owskiej manierze autorka. Cielesność pozostaje wszak w europejskim dyskursie kultury (przed Foucaultem) przede wszystkim rozsądnikiem zła. Wyraziste podmioty poezji Barana czy Podgórnika swoje obsesje seksualne wygrywają (w pierwszym przypadku otwarcie, w drugim bardziej skrycie) w tak wyrazisty sposób właśnie dzięki kategorii grzechu. Czy nasze postrzeganie i problematyzowanie seksualności zmieniło się w związku z poststrukturalnym zwrotem do tego stopnia, że tradycyjnie rozumiane napięcia zdeterminowane przez przesłanki ufundowane na dualizmie światopoglądowym muszą zostać całkowicie zredukowane? Przecież najczęściej one są nośnikami dramatycznego ciśnienia w wierszach, których istotnym elementem pozostaje właśnie gra z tradycją. Zupełnie niemożliwe i upraszczające jest przy tym czytanie „erotycznych” wierszy Grochowiaka, Różewicza, Wojaczka w optyce, w której torturowane za pomocą narzędzi kultury ciało może znaleźć wytchnienie w utopii cielesnej niewinności. To, jak sądzę, jednak życzenia umysłu, który próbuje zrjonalizować proces literacki. Kałuża bardzo chce, byśmy faktycznie byli Inni – przede wszystkim zaś byśmy nie byli nowocześni.

Być może po prostu nie ma innych sposobów czytania wierszy poza rozmaitymi typami lektury rozumiejącej, hermeneutycznej – włączając w to afirmatywne projekty Gadamera i Ricoeura, czy też negatywne – dekonstrukcji. Być może tak właśnie jest dobrze. W jakimś sensie hermeneutyka dobrych krytycznie części ocala bowiem *Bumerang* przed rozmaitymi niekonsekwencjami, wynikającymi ze zbytnej sztywności projektu poznawczego, polegającego na – mówiąc w ironicznym skrócie – pomijaniu warunków literackości tekstu w krytycznej lekturze. Jak się okazuje, w żywej interpretacji prowadzi to zazwyczaj do tak czy inaczej rozumianej redukcji. Tekst zostaje bowiem podporządkowany układowi zewnętrznych, teoretycznych przesłanek, wcale nie mniej ani bardziej utekstualnionych, wyabstrahowanych, wcale nie mniej homogenizujących sensy wiersza niż zestaw hermeneutycznych narzędzi, groźnie i na mglistych zasadach absolutyzujących jego istnienie. Przy tym

pytania, niebędące jednak pytaniami o tekst, a raczej zakładające krytykę komunikacji ze względu na jego rozmaite uwikłania kontekstualno-kulturowe, powodują, że lektura przebiega w sposób dość jednowymiarowy. Pozwalają też na nieuwzględnianie bezpośrednich warunków historycznych wiersza jako wydarzenia związanego z konkretnym momentem jego zaistnienia czy to w komunikacyjnej sieci, czy w formule śladu jednostkowego doświadczenia, przeżycia. Sama wiara w zasadniczą odmienną naszą przestrzeni komunikacyjnej powoduje, że Kałuza – zauważając wprawdzie, iż futuryści również fascynowali się masowością, kulturą pop – zachowuje się jakby po roku 1989 twórcy po raz pierwszy weszli z tym, co niskie, w alians problematyzujący estetyczność tekstu literackiego, zaprzeczający więc poniekąd autonomii sztuki. Tymczasem właśnie podważanie autonomii sztuki było ulubioną rozrywką awangardy nawet we wczesnym, heroicznym okresie jej działalności.

Krytyczka wydaje się także sądzić, że do zamazania granicy pomiędzy rockową piosenką a poezją – jako gestu właściwego dla subkultur, choćby anarchistycznych – dochodzi dopiero w naszych, ponowoczesnych czasach, podczas kiedy żywioł piosenki był wielokrotnie w nowoczesnej poezji wykorzystywany, każdorazowo z zamiarem kontestacji i by ocalić wiersz przed akademickim skostnieniem. Zapewne wielu twórców oburzy się sposobem, w jaki Kałuza łączy w jednym porządku anarchizm i popkulturę, zrównując piosenkę rockową i popularną – ale nie bądźmy aż nadto politycznie poprawni. Większy kłopot mam z tym, po co nam dzisiaj po heglowsku w zasadzie rozumiane udowadnianie swoistej „prawdy” właśnie naszych czasów? Przecież nie jest Anna Kałuza ukrytą rzeczniką jakiegoś mocno osadzonego w przestrzeni społecznej środowiska, wyciągającego rękę po władzę, które wyznaczając własny początek dziejów na osi historii, mogłoby uzyskać swoistą autoweryfikację? Anarchizm posiada piękną, filozoficzną historię co najmniej od połowy wieku XIX, a alians ze zjawiskami kultury popularnej, artystyczne przedrzeźnianie tego, co kultura owa ściągnęła ze sztuki nieużytkowej – w celu popularyzacji niezależnych postaw twórczych, ekskluzywnych i arystokratycznych – to samo sedno tego, co nazywamy romantyczną modą i modernistyczną krytyką. Adam Kaczanowski nie jest pierwszym twórcą, który wprowadza postać z komiksu – Batmana – w perspektywę liryczną; poprzedzają go surrealiści poetycko wykorzystujący postać Fantomasa, nie mówiąc o Brianie Pattenie, który postaci z kreskówek amerykańskich czynił protagonistami liverpoolskiej rewolucji poetyckiej końca lat sześćdziesiątych. Twierdząc, że teraz, na początku wieku XXI, nadal trudno przyjąć do wiadomości poezję, która bliska byłaby graffiti, komiksowi czy w ogóle masowej kulturze, Kałuza dokonuje pewnego instytucjonalnego nadużycia, paradoksalnie występując w ten sposób z pozycji właściwych instytucji literatury, przeciwko której – jako wehikułowi przekonania o elitarności sztuki – protestuje. Zamyka więc oczy na wszystko, co w literaturze było pastiszem, parodią, trawestacją, kolażem, zabawą z kulturą ludową, popularną, której losy w swojej książce po trosze opisuje. Próbuje się dopracować krystalicznego pojęcia kultury elitar-

nej, poezji czystej, autonomicznej w kategoriach instytucjonalnych właśnie, przeciwstawia poezji lat dziewięćdziesiątych widmo literatury pełnej namaszczona i powagi, która na zasadzie wyłączności istniała w wieku XX jedynie chyba mocą naszych akademickich wizji.

Tym bardziej nieprzekonująco wypada jej teza, kiedy głównym orędownikiem idei autonomiczności w sztuce okazuje się chociażby Tadeusz Różewicz. W rezultacie, kiedy krytyczka dowodzi, że ponowoczesny pop w poezji Jaworskiego czy Foksa polega również na nowej „obróbce” znanych motywów, ale że nie dochodzi przy tym do typowego dla modernizmu i awangardy dwudziestowiecznej uwznioślenia zwykłych przedmiotów i – wskutek tego – przekształcenia ich w dzieła sztuki (jak w wypadku Duchampa czy Białoszewskiego), wydaje się mimo wszystko coś dłużna współczesnej rozmowie o poezji. Po pierwsze dlatego, że wiersze Jaworskiego i Foksa stanowią jednak działania artystyczne, odwołując się do pewnej specyfiki języka, jakim jedynie sztuka się posługuje. Tylko jej autonomiczna specyfika umożliwia krytyczne odniesienie się do rozmaitych społecznych praktyk, nawet kiedy poprzez sztafpe uwidaczniają sztafpe, która pragnie udawać rzeczywistość. Po drugie dlatego, że pisząc o Białoszewskim, uwznioślającym zwykłość w poezji, Kałuża nie pozostaje partnerką w dialogu z poezją Białoszewskiego czy też jego współczesnymi interpretatorami, ale krytyczką rozmawiającą ponad głową poety z Janem Błońskim, a nawet z Arturem Sandauerem – jako przedstawicielami instytucji literatury, autorami licznych, mimo wszystko uproszczonych opinii krytycznych na temat awangardy.

Być może nie jesteśmy w stanie zobaczyć nowości tego, co nowe, inaczej niż dzięki okularom tych, którzy – jak to pięknie mówił Tadeusz Komendant w niesłusznie zapomnianej książce *Zostaje kantyczka* – przebywają „gdzie zapach gałęzi na grobach”¹¹. Być może krytyka po modernizmie z konieczności będzie zawsze krytyką odrobinę nieświeżą? Tam, gdzie w naszych czasach próbujemy zobaczyć różnicę, najczęściej okazuje się, że zdecydowanej różnicy filozoficznej nie ma. Pojawia się natomiast zazwyczaj seryjność, tautologia i bylejałość świata popkultury oraz publicystyki, odtwarzających aż nadto dobrze nam już znaną estetyczną lekcję modernistycznej różnicy. Tutaj należałoby przyznać może słuszność zarówno Wolfgangowi Welschowi, jak i Annie Kałuży; pozostaje jednak wątpliwość, czy kategorię „estetyki

¹¹ Komendant, pisząc o fałszywym, bo całkowicie zideologizowanym wyborze pomiędzy krzykiem a milczeniem, narzuconym przez *tempus pestis*, odnosił się w końcu do Białoszewskiego z jego gadaniem, zapisami, donosami rzeczywistości – jako kontrpropozycji przede wszystkim komunikacyjnej wobec dychotomii wiążącej twórczość pomiędzy ideologią i aideologią; rozważania swoje puentował zaś w taki efektowny sposób: „W miejscu, gdzie dotąd suwerennie władał Rozum, narzucając rzeczywistości swoje prawa, w miejscu zarezerwowanym dla transcendentalnego ja, w miejscu jasnej i pełnej samowiedzy wypowiedzianej w języku dialektycznym, pojawiło się puste miejsce. Hegel, ubóstwiwszy sam siebie, popełnił samobójstwo. Ta luka jest nieusuwalna, do dziś snuje się tam zapach gałęzi na grobach” (T. Komendant, *Zostaje kantyczka*, Warszawa 1987, s. 101). Pewną przeciwwagę dla wyboru pomiędzy ideologią i aideologią stanowiło u Komendanta Lacanowskie i poetyckie zarazem: „jestem tam, gdzie nie myślę”.

codzienności” można przykładać do poezji, która ją prześmiewczo naśladowuje, wprost, nie komplikując sobie tym samym znacząco sprawy odbioru. Z czym bowiem mamy do czynienia – z anarchicznym gestem powtórnej estetyzacji, czy też z wpisującym się w mechanizmy kultury popularnej, biernym tylko działaniem – kiedy poetycka zabawa prowadzi do tego, by właśnie tę kwestię uczynić nierozstrzygalną. Dokładnie w tym momencie, w którym moglibyśmy modernistyczną różnicę mimo wszystko dostrzegać – eksponując rolę krytyki kultury, jaką nadal próbuje pełnić współczesna poezja – nie będziemy jej mogli uwzględnić, skoro działania nasze determinuje dystans badawczy, oddzielający nas skutecznie od materii wiersza, rozumianego jako doświadczenie, wydarzenie, przeżycie czy w końcu krytyczny performance. Dystans wzbogacony o filozoficzno-publicystyczne przesłanki powoduje, że wiersz staje się ilustracją estetyczno-społecznej teorii, zamiast pozostawać głównym bohaterem książki krytycznoliterackiej o liryce.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, estetyka, zaangażowanie, polityczność, kultura popularna/literary criticism, aesthetics, engagement, the political, popular culture

NEW CRITICISM ATTEMPTS SUMMARY

The article constitutes a polemic with two critical books containing a proposition of a different, extra-institutional conception of literary narration. Joanna Mueller’s publication entitled *Stratygrafie* constitutes an attempt to create a comprehensive mythology of the world, one whose genome would be made up of poetry. According to the principle which unifies various experiences, a poetic work would contain senses which an active reading – understood here rather in the categories of a fertile „aberration” than in the sense of traditional reading with understanding – should only make present. In turn, in Anna Kałuża’s *Bumerang* (Boomerang), the phenomenon of poetic art is treated in anti-creative categories and is rather bound up with communication, as well as with socio-political contexts. Kałuża reiterates after Wolfgang Welsh that we are currently living in an era of post-demystification and whenever reality, which is created for us by pop culture, assumes in its entirety the shape of an aesthetic construct, there is no possibility of transgressing the boundary-line between art and life.

Anna Kaluża
Uniwersytet
Śląski

Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki

Wielkie wygrane to oczywiście tytuł powieści Julio Cortáзара. Jej bohaterowie przemierzają różne kraje z poczuciem coraz większej przegranej. Wyobraźmy sobie jednak „wielkie wygrane” trochę inaczej niż proponuje to w swojej książce argentyński pisarz: jako trzy dynamiczne elementy włączone w całość procesów kulturowo-cywilizacyjnych. Połączone energie poezji, krytyki i estetyki – wbrew pesymistycznym przekonaniom, że sztuka i towarzysząca jej krytyka stają się coraz mniej istotne i coraz wyraźniej pozbawiane udziałów w życiu publicznym – mogą wyzwalać zupełnie nieoczekiwane i nieprzewidziane procesy, zmiany i rekonfiguracje w obrębie naszej kultury. „Wielkie wygrane” niosą z sobą przede wszystkim potencjał utopijny, przekonują do takiego splotu krytycznej myśli, estetyczności i poezji, dzięki któremu śnimy, marzymy i z uwagą rozglądamy się po różnych światach. Chodzi mi o to, że w horyzoncie krytyczności i estetyczności nie tylko opisuje się i komentuje zdarzenia zachodzące w teraźniejszości, lecz także bierze pod uwagę ich potencjał poznawczy i praktyczny, który dopiero ma się zaktualizować.

Wydaje mi się, że zasadniczą różnicę między krytycznymi ujęciami poetyckiej działalności po roku 1989 najlepiej uchwycimy, gdy weźmiemy pod uwagę myślenie krytyków o pozycji (roli, koncepcji) poezji we współczesnym świecie. Nie chodzi już o różnice w interpretacjach książek poszczególnych autorów, bo nasze odmienności w tym zakresie najwięcej zawdzięczają przekonaniom bardziej ogólnym. Aby zrozumieć, z jakiego powodu krytyczne głosy nie pozwalają się uzgodnić, należałoby się zastanowić, dlaczego stajemy się coraz bardziej różni w swoich krytycznych poglądach i – przede wszystkim – do czego nas te różnice prowadzą, do jakiego rozumienia poezji i jakiego jej sytuowania wobec innej działalności artystycznej. Nie chodzi oczywiście o wyeliminowanie tych elementów, które doprowadzają do licznych podziałów pozornie jednolitej przestrzeni dyskursu krytycznego, ale o ich większe i bardziej świadome zdynamiczowanie. Warto więc zapytać, w jakim horyzon-

cie wartości i przekonań ważnymi autorami będą np. – dla Igora Stokfiszewskiego – Jarosław Lipszyc i Maria Cyranowicz, twórcy, którzy nie pojawiają się w ogóle we wpływowych książkach ostatnich lat: *Lirycznych narracjach* Joanny Orskiej, *Przygodach z wolnością* Piotra Śliwińskiego, *Niepodległości głosu* Jacka Gutorowa, *Zwierzęciu na J. Karola Maliszewskiego? Z kolei dla niektórych z wymienionych komentatorów współczesnej poezji ważnymi postaciami polskiej sceny literackiej będą m.in. Marcin Świetlicki czy Mariusz Grzebalski, ale każdy jednak z owych komentatorów coś innego uzna za interesujące i znaczące w twórczości wymienionych autorów. Można zadać pytanie, co takiego wydarzyło się w krytyce (i co wpłynęło na rozumienie poezji), że znacząca pozycja Andrzeja Sosnowskiego, dziś niekwestionowana, jeszcze w książce Juliana Kornhausera *Poezja i codzienność* z roku 2003 nie była wcale taka oczywista? (Poezja Sosnowskiego służy Kornhauserowi za modelowy przykład tego, co krytyk nazywa manieryzmem i losową grą celującą w niekomunikatywność, jest – według niego – po prostu literackim humbugiem¹). Warto więc się zastanowić nad metodą interpretacyjną, która nas określa, pozwala na elastyczne poruszanie się między różnymi poetyckimi artykulacjami i jednocześnie czyni nas niewrażliwymi na inne sposoby czytania; metodę interpretacyjną rozumiem tu szeroko – jako sposób rozumienia tego, czym jest tekst (wiersz), oraz tego, na czym polega aktywność krytyczna wobec tekstu, a także co warunkuje naszą interpretacyjną wiarygodność. Sądzę, że nie spieramy się dziś o konkretnych autorów i ich miejsce (udział, ważność) w poetyckich hierarchiach, tocząca się dyskusja wykracza bowiem poza zwykłe komentarze dotyczące poszczególnych autorów, nie ma jednak na celu zaprezentowania wyraźnego obrazu poezji polskiej po roku 1989, z czym mieliśmy do czynienia w książkach powstających w latach dziewięćdziesiątych. Nie spieramy się dziś zatem o odczytania poszczególnych książek, spieramy się o możliwości samej interpretacji. To bardzo ważne, bo w ten sposób stawiając sprawę, można powiązać z sobą dwa problemy: po pierwsze – co może mieć jeszcze do zrobienia krytyka rozumiana jako myśl krytyczna, spekulatywna, utopijna i zaangażowana w zmiany kultury oraz – po drugie – co krytyka może chcieć od tzw. sztuki? Postaram się na te pytania odpowiedzieć.*

1.

W tak zarysowanej perspektywie, dotyczącej krytycznych decyzji, zasadnicza różnica między propozycją krytycznoliteracką proponowaną przez Joannę Orską a moją polega na innym umiejscawianiu przez każdą z nas sztuki (poezji) w społeczeństwie późnokapitalistycznym, medialnym, masowym *etc.* Jak sądzę, obie chcemy zachować jej ważność, inaczej jednak tę ważność rozumiemy i innymi argumentami się posługujemy, by uzasadnić swoje przekonania, bo też odmienne stawiamy diagnozy dotyczące samej (sic!) poezji. Joanna Orska walczy o autonomię – na pierwszym miejscu stawia problem konieczności odróżnienia zasad poetyckiego świata od zasad panujących

¹ J. Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003, s. 196.

w świecie codziennej, masowej, technologicznej komunikacji. Tylko tak, jej zdaniem, sztuka zachowa swoje zdolności krytyczne, tylko wówczas będzie mogła stawiać opór czynnikom unifikującym ją i społeczeństwo. Podstawowym mechanizmem służącym krytyczce do takiego różnicowania jest lektura – zawsze nakierowana na strukturę tekstu, co mogliśmy obserwować w jej książce *Narracje liryczne. Nowe tendencje w poezji polskiej 1998–2006*. Nie byłoby w tym nic złego, gdyby konsekwencją tej metody nie była dla Orskiej bardzo wyraźna hierarchizacja – tak czytam jej uwagi o lekturze dokonującej się w *Bumerangu* w „oddaleniu od wiersza”. Kiedy Joanna Orska pisze o „dystansie badawczym oddzielającym nas skutecznie od materii wiersza” i jej uwaga dotyczy komentarzy „zbudowanych na filozoficzno-publicystycznych przesłankach”, to domyślam się, że ten dystans w jej przekonaniu nie istnieje, gdy lektura wiersza odbywa się w innym – właśnie skoncentrowanym na wewnętrznych strukturach tekstu – horyzoncie. Na boku pozostawię piękną frazę o „materii wiersza”, do której się zbliżamy lub oddalamy – nie mam bowiem pojęcia, jaką miarą Orska potrafi mierzyć te odległości. Chodzi więc o to, że – jak sugeruje krytyczka – interpretacje zależą jedynie od stopnia naszego „wniknięcia” w tekst; moim zdaniem tak nie jest, bo nie jesteśmy w stanie pozbyć się własnego zaangażowania w kulturowo-historyczny kontekst, i dlatego absolutnie nie rozumiem jej zarzutu, że „Kałuża nie pozostaje partnerką w dialogu z poezją Białoszewskiego czy też jego współczesnymi interpretatorami [...]”. Umieszczanie na jednym poziomie tak różnych kategorii, jak „poezja Białoszewskiego” i „interpretacja poezji Białoszewskiego” wydaje mi się takim samym kuriozum, jak Joannie Orskiej kuriozalne wydało się połączenie w mojej książce w „jednym porządku anarchizmu i popkultury”. Nie mogę być partnerką w dialogu z poezją Białoszewskiego, bo „poezja Białoszewskiego” powstaje właśnie dzięki mojej lekturze (i lekturze Orskiej, i innych czytelników). Nie istnieje po prostu wiersz czekający na interpretację, to raczej metody interpretacyjne implikują to, co uznajemy za „wiersz”². Mówiąc o dystansie badawczym oddzielającym od „materii wiersza” i o (nie)pozostawianiu w dialogu z poezją Białoszewskiego, Orska, chcąc nie chcąc, hołduje takiej wizji krytyki, która faryzejsko ustawia się na podrzędnej pozycji w stosunku do komentowanych tekstów poetyckich, w rzeczywistości jednak maskuje swoją dominującą funkcję. Nie można przecież ustalić „bezpośredniego” kontaktu z tekstem³. Z kolei uwaga o tym, że moje komentarze „nie uwzględniają często naturalnego kontekstu lirycznej tradycji, który w innym wypadku zostałby mocą pewnych czytelniczych nawyków przywołany w sposób oczywisty”, mogłaby być rozumiana jako neutralna, choć kontrowersyjna, bo niby dlaczego dla wierszy „naturalnym” kontekstem miałyby być akurat

² Parafrazuję tu zdanie: „Nie istnieje przyroda oczekująca po prostu na ochronę, lecz raczej wszystkie formy jej ochrony implikują sąd w kwestii tego, co właściwie jest przyrodą”. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005, s. 38.

³ To oczywiście poststrukturalistyczna wiedza.

kontekst lirycznej tradycji, skoro sama tradycja jako neutralna rozumiana być nie może. W tej uwadze kryje się przekonanie o tym, że kontekst lirycznej tradycji jest najważniejszy, najlepszy, co świadczy o „centralistycznym” i opartym na kategorii wykluczenia definiowaniu przez Joannę Orską tego, czym jest wiersz.

Gdy autorka *Lirycznych narracji* zauważa: „być może zresztą samo pisanie wierszy i książek krytycznych w zautomatyzowanej przestrzeni komunikacyjnej jest czymś anachronicznym”, to ujawnia ona swój pogląd nie tylko na poezję, lecz także na przemiany w kulturze związane z procesami technologicznymi, medialnymi *etc.* Jej ocena tych przemian jako negatywnie jednostronna rzutuje na myślenie o poezji, a konsekwencją tego jest umieszczanie przez krytyczkę poezji na straconej pozycji. „Wolę jednak być po stronie szlachetnych-nabranych; twierdzić, że lepiej, by zostawiono poezję bezpiecznie odizolowaną w jej niszy” – pisze krytyczka w tekście *Czkawka* z „Tygodnika Powszechnego”⁴. Daje tu o sobie znać dość symptomatyczny mechanizm, który z jednej strony ma działać korzystnie na zwiększenie udziału poezji w kulturze i społeczeństwie (tę korzyść łączy Orska z przekonaniem, że tylko utrzymanie estetycznej autonomii pozwoli zachować resztkę znaczenia poezji), z drugiej jednak strony podtrzymuje zgodę na „marginalność” poezji.

Argumentem przekonującym, że sukcesywne zmniejszanie znaczenia poezji w kulturze to pożyteczny proces, są częste uwagi wskazujące na to, iż społeczna nieistotność chroni poezję przed upadkiem w kiczowatą, masową kulturę i masowy obieg. Muszę doprecyzować to, co mam na myśli, pisząc o „marginalności” – wydaje mi się, że za zgodą na nieznaczącą pozycję poezji kryje się przyzwolenie na taki sposób jej funkcjonowania, w ramach którego dopuszczana jest przede wszystkim możliwość operowania ciągle tym samym zestawem problemów. A zatem w gruncie rzeczy tego, co piszą poeci, nie traktuje się poważnie. Poezja nadal może być dzisiaj rozumiana przede wszystkim jako zbiór estetycznych obiektów, wydzielonych i odseparowanych od zachodzących w tym czasie przemian kulturowo-społecznych: wiersz jest po to, by bezinteresownie istnieć, tradycyjnie rozumiane wartości estetyczne znajdują swój odpowiednik w zdaniach o pozytywnie rozumianej anachroniczności poezji, bo też wielu uważa, że najlepiej gdy odnosi się ona do samej siebie. Zasadniczo nie zgadzam się, że pisanie wierszy jest czymś anachronicznym i elitarnym! To przeświadczenie, że jest ono anachroniczne i elitarne, z dumą wyrażane przez Orską, jest – według mnie – konsekwencją jej poglądu na przemiany kulturowe. Powtórzę: jednostronnie niekorzystna ocena tych przemian skutkuje przekonaniem, że autonomii poezji należy bronić. Można się jednak zastanawiać, jak utrzymać autonomiczne rozumienie sztuki, gdy nie ma na czym tej autonomii oprzeć. Gdyby odnieść się do najbardziej znanych uzasadnień wolności i niezależności sztuki, autorstwa Kanta i Hegla, trzeba by równocześnie się uporać z argumentem o jej pozorności (sztuka jako złudzenie, pozór). Dziś jednak pozór i złudzenie nie stanowią aspektu wyłącznie

⁴ Por. <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1405613,0,dzial.html> (7.02.2010).

artystycznej działalności człowieka. Poza tym, można zapytać, czy trzeba zachować autonomiczne rozumienie literatury, by móc krytycznie odnosić się do sfery praktyk społecznych? W zasadzie historie awangardowych i neoawangardowych działań oraz strategię sytuacjonistów dowodzą raczej tego, że atak na zinstytucjonalizowane formy sztuki zawsze kończy się niepowodzeniem – czyli po prostu włączeniem tych artystycznych działań w praktyki, które miały zostać zniesione, przewyciężone czy unieważnione. Paradoksalnie instytucja sztuki/literatury nie potrzebuje obrony, wspierać trzeba coś innego. Moim zdaniem, takie wsparcie przydałoby się przekonaniu, że literatura jest właśnie wydarzeniem w sferze praktyk społecznych, a nie izolowanym zjawiskiem, które swojej izolacji i odrębności zawdzięcza moc krytyczno-emancypacyjną. Dzisiaj nie chodzi o utrzymanie dawnych pozycji, lecz o zmierzenie się z nową sytuacją i wypracowanie nowych warunków i kontekstów, w ramach których poezja mogłaby dobrze funkcjonować. Jak pisze Csaba Polony w swoich *Uwagach na temat „postmodernizmu”*⁵ z roku 1976: „Nie chodzi więc o tworzenie »sztuki znaczącej«, lecz o panowanie nad kontekstem, w jakim dzieło jest przedstawiane. Wymaga to ekstrapolacji procesów artystycznych na całość procesów kulturowych”. Uważam, że krytyka powinna wziąć pod uwagę, iż od dłuższego już czasu autonomiczność poezji rozpatrywana jest jako funkcja określonego rozumienia mechanizmów komunikacji literackiej, jako historyczna wartości literatury nowoczesnej⁶. Nie ma już więc potrzeby przesadnie troszczyć się o autoreferencjalne aspekty tekstu, wskazywać na „językowość”, fikcjonalność, konwencjonalność rzekomo naturalnych, autentycznych, wyznaniowych, życiowych spraw. Uważam, że trzeba się zastanowić, co zrobić, gdy uznamy, iż wiemy już wszystko o konsekwencjach językowego i konstruktywnego (a nie wyznaniowo-imitacyjnego) charakteru poezji, a jej dążenie do autonomii, niezależności i samowystarczalności zdefiniujemy kontekstualnie i pragmatycznie. Chodzić będzie wówczas o to, jak ponownie związać, a nie jak rozdzielać poszczególne sfery (literatury, sztuki, pisma, gestu, znaku, tekstu, artefaktu *etc.*).

Co zatem skłania Joannę Orską do obrony autonomii poezji i „lirycznej tradycji” jako jedyne go kontekstu dopuszczalnego i absolutnie obowiązującego w krytycznych komentarzach? Przede wszystkim sądzi ona, że w perspektywie, którą w swojej książce najsilniej podkreślam, czyli w warunkach komunikacyjnej zmiany, wszystkie cenione przez nowoczesność kategorie, o które zapewne krytyczka byłaby także skłonna walczyć, czyli jednostkowość, indywidualizm, niepowtarzalność, zostają zredukowane i razem z podmiotem stają się figurami suflera. Nie sądzę, by tak było. Myślę, iż jest zupełnie odwrot-

⁵ C. Polony, *Uwagi na temat „postmodernizmu”*. *Upolitycznienie sztuki*, przeł. M. Iwińska, P. Paszkiewicz [w:] *Zmierzch estetyki: rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. 1, Warszawa 1987, s. 289.

⁶ Długą listę publikacji na temat autonomicznego rozumienia literatury jako wyznacznika nowoczesności otwiera książka Ryszarda Nycza *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław 1997.

nie, a to, że komunikacyjną zmianę zwiększającą technologiczno-medialny zakres oddziaływania na nas estetyczności Orska może rozumieć jako redukcję, automatyzację i utratę wszystkich wartości, które wiąże się tradycyjnie z autentycznością, kreatywnością, innowacyjnością *etc.*, wynika z określonego ujęcia roli mediów i technologicznych zmian – zgodnie z tym, co Orska pisze, stanowią one wyłącznie zagrożenie, z którym należy sobie poradzić, broniąc „istoty” sztuki i jej awangardowych atrybutów.

Nie jestem rzeczniczką optymizmu medialnego, ale uważam, że nie można w adornowskim duchu negować roli i znaczenia środków masowego przekazu, jak robi to Orska. Rzadko zresztą odwołuję się w *Bumerangu* do Adorna, częściej – zupełnie nieprzypadkowo – wykorzystuję odniesienia do myśli Herberta Marcusego, który obecnie może się wydawać „naiwniakiem” i śmiesznym utopistą, zwłaszcza gdy pisze o estetyzacji całego doświadczenia egzystencjalnego i odnowieniu zmysłów (jego słynny tekst *Nowa zmysłowość*⁷), ale nie znaczy to, że potrafimy dziś myśleć o sztuce i krytyce, wykluczając jej utopijne aspekty. Sądzę więc, że proces odczarowania (utożsamiany obecnie także z odrzeczywistnianiem i estetyzacją) daje możliwości o wiele większe niż ograniczanie koncepcji świata do „związków typu realistycznego”⁸. Na ten właśnie potencjał utopijnie wyznaczonych horyzontów życia przez poezję wskazują jednoznacznie, gdy piszę o powadze, z jaką na powrót traktuje się rzeczywistość w wielu książkach poetyckich. Powaga ta nie bierze się z potraktowania serio jej materialnego, najbardziej rzeczywistego aspektu, ale z przekonania, że uprzywilejowanie „jednej” rzeczywistości, podczas gdy żyjemy w wielu, jest bezsensownym ograniczeniem.

I jeszcze jedna kwestia, którą podnosi w swoim tekście Orska, mianowicie akcentowania przeze mnie „mocnej” granicy między czasami nowoczesnymi

⁷ H. Marcuse, *Nowa zmysłowość*, przeł. M. Kuniński [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. 2, Kraków 1986.

⁸ Gianni Vattimo uważa, że: „Nie chodzi o to, by sztuczności i nierealności świata medialnego przeciwstawić jakąś realistyczną potrzebę – ani w znaczeniu odbudowy roszczenia do «bezpośredniego» doświadczenia świata, ani w bardziej wysublimowanym, ale istotowo takim samym znaczeniu idealizacji autentyczności komunikacji na sposób egzystencjalizmu (pochodzenie wiadomości, głębokiego zaangażowania tego, kto ową wiadomość przesyła itp.), ani w znaczeniu niezakłóconej przejrzystości, którą można by określić tylko jako «obiektywną»”. G. Vattimo, *Spoleczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006, s. 137. Z kolei Wolfgang Welsch pisze: „Jeśli wszystkie rzeczywistości są konstrukcjami – konstrukcjami jednostkowymi, społecznymi, medialnymi – to wybór pomiędzy nimi nie jest wyborem pomiędzy byciem a pozorem lub między prawdą a fałszem, lecz wyborem pomiędzy potencjalnie równoprawnymi wersjami zależnymi od rozmaitych preferencji. Wówczas jesteśmy, po pierwsze, odpowiedzialni za nasze wybory. Po drugie, może się zdarzyć, że jedna wersja rzeczywistości powoduje przewartościowanie drugiej. [...] Dotyczy to właśnie stosunku pomiędzy światami elektronicznymi i nieelektronicznymi”. I tak Welsch mówi o tym, że wobec hiperprędkości doceniamy powolność, wobec uniwersalnej zmienności i ruchliwości – opór i niezmiennność, wobec swobody gry – trwałość, wobec ulotności – masywność *etc.* W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i innych światach*, przeł. J. Gilewicz [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 184.

a ponowoczesnymi. Argumentami mającymi podkreślić tę granicę miałyby być: prezentacja związków kultury masowej i poezji, ujęcie cielesności i seksualności w wierszach Marcina Barana i Marty Podgórnik oraz pominięcie ważnej tradycji awangardy z początku XX wieku w książce Pawła Kozioła. Moim celem była obserwacja zmian (nie: zmiany!, nie: granicy!), które – to jasne – podkreślają ciągłość rozwoju w ogólnym wymiarze. Nie pisałam o „prawdzie”, tylko o zmianie. Po kolei zatem. Alians twórców z popkulturą – to oczywiste, że Batman nie pojawia się w poezji po raz pierwszy u Adama Kaczanowskiego, ale też w swojej książce nie utrzymywałam, że to pierwszy tego typu w poezji mariaż; pisałam jedynie o zmianie ilościowej i jakościowej. Odnoszę wrażenie, że Joanna Orska traktuje kulturę masową i popularną, jakby to były ahistoryczne kategorie, w ramach których działają ciągle te same procesy i w stosunku do których ludzie mają ciągle takie samo nastawienie. W takim ujęciu popartowe dzieła, które narobiły niemałego zamieszania w estetyce i krytyce, nie są niczym innym, jak np. *Śniadanie na trawie* Maneta – swego czasu impresjonizm był masową, popularną sztuką, nieuznaną na salonach. W rozumieniu Orskiej niewiele by te dwa nurty od siebie dzieliło. Analizując poezję reagującą na kulturę masową, chciałam pokazać, jak zmieniło się nasze pojmowanie popkultury. Najlepiej to widać właśnie na przykładzie ujęć przedmiotów pojawiających się w poezji Krzysztofa Jaworskiego. Joanna Orska pisze przy tej okazji:

[...] wiersze Jaworskiego i Foksa stanowią jednak działania artystyczne, odwołując się do pewnej specyfiki języka, jakim tylko sztuka się posługuje. Tylko jej autonomiczna specyfika umożliwia krytyczne odniesienie się do rozmaitych społecznych praktyk, nawet kiedy poprzez sztampe uwidaczniają sztampe, która pragnie udawać rzeczywistość.

Upieram się jednak, że jest różnica pomiędzy działaniami Foksa i Jaworskiego oraz działaniami Białoszewskiego, którego przywołuję jako kontrpropozycję. Znowu chodzi o stopniowalność: przedmioty w poezji Białoszewskiego są postrzegane poza swoją funkcjonalnością, są dziełami sztuki; przedmioty w analizowanych przeze mnie wierszach Jaworskiego pozostają poza dziedziną artystyczną, mimo że pojawiają się dzięki artystycznemu działaniu; nie ma ono jednak ambicji odmieniania wszystkiego, co wchodzi w jego obręb, przeciwnie – długopis Jaworskiego ma pozostać długopisem, a nie – jak łyżka durszłakowa u Białoszewskiego – ciałem niebieskim. To bardzo ważne, być może Joanna Orska nie docenia tej zmiany, być może ja jej nie przekonam, ale może ktoś inny? Posiłkując się autorytetem amerykańskiego estetyka i krytyka sztuki Arthura Danto, spróbuję ten sam problem pokazać w innym kontekście. W szkicu *Dzieło sztuki a zwykle przedmioty* Danto pisze:

Nie jest kwestią przypadku, że Rauschenberg wystawił kiedyś łóżko, w którym nikt nie mógł spać, ponieważ było ono ustawione przy ścianie na sztorc i wysmarowane farbą. [...] Czymś bardziej zbliżonym do wysiłków stolarza było ohydne urządzenie do spania Cleasa Oldenberga, straszne dla użytkownika, ale nie dla

artysty, jeśli przepaść między nim a stolarzem jest tak ogromna, jak przypuszczał Platon. Dla Jota, naszego artysty, nie pozostaje już nic innego jak przebyć całą tę drogę i wystawić własne łóżko jako dzieło sztuki, nie dbając nawet o potraktowanie go śladową warstwą farby, którą tak przesadnie zaaplikował swojemu łożu Rauschenberg, aby udobitnić fakt, że ciągle jest to dzieło sztuki. Jot utrzymuje natomiast, że jego łóżko nie jest imitacją czegokolwiek, a jest po prostu łóżkiem⁹.

Joanna Orska stoi po stronie Rauschenberga, podkreślającego autonomiczny charakter dzieła sztuki. Mnie natomiast zdecydowanie bardziej intryguje sytuacja poznawczej niejasności, niewyraźności, konfuzji, słowem – wszystkich sytuacji, dzięki którym jesteśmy wyprowadzeni poza opozycyjne ustawienia różnych relacji. A takie „konfuzyjne” sytuacje stwarza artysta obdarzony imieniem Jot przez Danto. Poza tym nie sądzę, by można było tak swobodnie, jak robi to Orska, mówić o „specyfice języka, jakim tylko sztuka się posługuje”. Nie chodzi mi wcale o to, że w różnym czasie ta specyfika odznaczać się będzie innymi parametrami, lecz raczej o to, że powoływanie się na tę kategorię odnosi nas już do określonej rzeczywistości historycznej, podobnie jak kategoria udawania, czyli po prostu naśladowania, którą mogłaby „zdekonspirować” zdaniem krytyczki jedynie autonomicznie rozumiana sztuka. Być może dzisiaj tego typu dekonspiracja nie jest już potrzebna? Autonomicznie rozumiana sztuka działa w polu wyraźnie zakreślonym, wyraźnie też zakreśla granice między rozumieniem pozorów i prawdy; udawania, które można zdekonspirować, i prawdy, która dekonspiruje – nie wiem, w imię czego, oprócz samozachowania, sztuka miałaby dzisiaj funkcjonować w tym modelu, nie wiem też, dlaczego miałaby to być zasadnicza sprawa, o którą się walczy, skoro te relacje uległy dziś zwielokrotnieniu i problemów krytyki ze sztuką należałoby upatrywać gdzie indziej.

Co do książki Pawła Kozioła: problem polega na tym, że upominająca się o przywoływanie awangardowej tradycji Orska (w odniesieniu do *Czarnych kwiatów dla wszystkich*) nie chce dostrzec, iż poezja Kozioła nie pojawia się bezpośrednio po dokonaniach awangardowych (Przybosią, Peipera), ale po dokonaniach neoawangardy i postmodernizmu. Moim zdaniem, zmienia to zasadniczo kontekst, w jakim komentuje się pisanie warszawskiego poety, bo musimy wziąć pod uwagę, że jednak wydarzyło się coś, co było już reakcją na awangardę z początku wieku i na neoawangardę. Nawet jeśli Kozioł usiłuje przechwycić techniki awangardy Przybosiowej (konstrukcyjnej), robi to **po** propozycjach, które wcześniej niż on podjęły tę tradycję. Jego wiara w możliwości języka i wyrażalność nie może być w takim razie spadkiem po Przybosiu, ale polemicznym ustosunkowaniem się do negatywistycznie ujmującego możliwości języka nurtu poezji po-modernistycznej. Czytam właśnie Kozioła w imię ciągłości, ale przede wszystkim z szacunkiem dla historycznej pozycji jego poezji oraz z przekonaniem, że proces zmian kultu-

⁹ A. Danto, *Dzieło sztuki a zwykle przedmioty*, przeł. P. Mróz, A. Warmiński [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. III, Kraków 1991, s. 86.

rowych to nie gładki przebieg regularnie powiązanych z sobą etapów, ale także poświadczanie luk, przerw, niezgodności i pęknięć, różnego rodzaju rozsunień, punktowych nieciągłości. Różnica jest łatwo uchwytana: dla Orskiej poetyckie wydarzenia zdają się zachodzić równocześnie, w jednym czasie, neutralizuje ona kontekst historyczno-kulturowy, co nie oznacza, że potrafi go uniknąć – jest on po prostu w jej tekstach bardziej zamaskowany, a przez to bardziej zmanipulowany.

I wreszcie: książki Marcina Barana i Marty Podgórnik odczytane w *Bumerangu* w kontekście seksualności i cielesności. Mogę tu dodać jedynie, że kategoria metafizyczności, jakiej używam w komentarzu do *Gnijącej wisienki* Marcina Barana, odpowiada w moim przekonaniu temu, co Orska nazywa perspektywą religijną, choć faktycznie nie używam nigdzie kategorii grzechu, posługuję się za to pojęciem „wyrzutów sumienia” i mieszczańskiego poczucia winy; natomiast perspektywa mitu naiwnej cielesności, której totalizujący wymiar, zafalszowujący znaczenie interpretowanych tekstów, zarzuca mi krytyczka, pojawia się w tekstach zawsze jako rewers myślenia o represyjnym aspekcie kultury. Zacytuję fragment *Bumerangu*: „[...] im bardziej podziela się przekonanie o represyjności kultury, tym większą niewinność przypisuje się ludzkiemu ciału”¹⁰. Na to, by uczynić z tego zdania uogólniający wniosek dotyczący wszystkich ujęć cielesności w poezji sprzed roku 1989, nie wpadłabym nigdy.

2.

Jakie są więc najważniejsze kwestie dla współczesnej krytyki poezji? Oczywiście, główna, zasadnicza wiązałaby się z jej demystyfikacyjnym charakterem, który, sprzężony z nowoczesnymi ambicjami odsłaniania działających w społeczeństwie mechanizmów wykluczeń i opresyjności, coraz mniej odpowiada współczesnej kondycji społeczeństw ryzyka (sformułowanie Ulricha Becka)¹¹. Wiele uwagi temu zagadnieniu poświęca w swoich książkach Zygmunt Bauman. Uważa on, że zadania emancypacji i demystyfikacji należy dziś zdecydowanie przeformułować. W *Płynnej nowoczesności* Bauman dowodzi, że emancypacja myślna w poznawczych ramach nowoczesności straciła sens, bo nie ma już sfery, która stanowiła w przekonaniu Adorna i innych filozofów myśli krytycznej zagrożenie dla jednostki. To raczej „wolna” jednostka zagraża dziś obywatelowi, sferze publicznej i społeczeństwu. Bauman powołuje się na ostatnią książkę Norberta Eliasa *Spółczesność i jednostka*, której tytuł uznaje za symptomatyczny dla omawianej zmiany. To już nie „społeczność a jednostka” lub „społeczność i jednostka”: zdaniem filozofa chodzi „o koniec definicji człowieka jako istoty społecznej”¹². Demystyfikacyjną

¹⁰ A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 126.

¹¹ U. Beck, *Spółczesność i ryzyko: w drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Warszawa 2002.

¹² Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 49.

myśl krytyczną draży natomiast poczucie bezsilności, które rodzi się z odporności społeczeństwa na krytykę. Potrafi ono „przyjmować krytyczne opinie i działania, zachowując zarazem całkowitą odporność na ich skutki, dzięki czemu wychodzi bez szwanku – raczej wzmocnione niż osłabione – z perypetii związanych z prowadzeniem otwartej polityki”¹³. Nie oznacza to jednak, że należy zrezygnować z myślenia wiążącego krytykę z etycznym zobowiązaniem wobec przyszłego „wspólnego świata” – mimo że jest to myślenie mocno już skompromitowane. Chodzi jednak o to, by rozumieć je jako coś w rodzaju „fałszywej obietnicy”, jak pisze o tym Bauman¹⁴, zawieszając jednakże w takim ujęciu proste przeciwstawienie fałszu i prawdy, a nastawiając się raczej na możliwość ucieczki przed zdeterminowaniem i ograniczeniami. Działanie krytyki w specyficznej próżni komunikacyjnej, związanej z utratą celów określających ją w stopniu zasadniczym, podejmował w swoich tekstach krytycznych także Krzysztof Uniłowski. Jego istotna uwaga dotyczy braku teleologicznej perspektywy, której krytyka po roku 1989 nie była w stanie dla siebie wypracować:

W naszym przypadku postawa krytyczna, dążenie demistyfikatorskie nie odwołują się do żadnej teleologii. Nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, po co podejmować wysiłek i dlaczego demistyfikacja ma być lepsza od mistyfikacji, skoro właśnie ta druga jest potrzebna ze względów pragmatycznych. I nie wystarczy rzec, że chodzi o ujawnienie opresyjnej normy, ponieważ wiemy, że takie ujawnienie w sposób konieczny łączy się z ustanowieniem innej normy. Protestując przeciwko dyskryminacji, sami musimy dyskryminować (np. dominujące akurat style odbioru). Nie ma powrotu do wspólnotowej utopii – pozostaje pozycyjność wykluczania i bycia wykluczonym¹⁵.

Nie jestem jednak przekonana, czy faktycznie nie ma powrotu do wspólnotowych utopii, być może nie ma powrotu do pewnych mitów, np. jednorodności czy konsensusu, na jakich one były budowane jeszcze nie tak dawno, ale wyłączenie ich z myślenia krytycznego skazuje krytykę na „jałowy bieg”, bo jak bez tego utopijno-nieziszczalnego naddatku myśleć o powiązaniach świata ludzkich podmiotów i tych wszystkich, którzy podmiotami mogą się stać? Najistotniejsze w krytycznej pracy jest, według mnie, właśnie przyglądanie się procesowi formowania, nadzorowania i administrowania „podmiotowością”, co w komentarzach do poezji zostało najmocniej zmistyfikowa-

¹³ *Ibidem*, s. 38.

¹⁴ „Nadzieja jednomyslności powołuje wspólnotę estetyczną do życia; niespełnienie nadziei utrzymuje ją przy życiu. Wspólnota estetyczna zawdzięcza istnienie, rzecz można, fałszywej obietnicy”. Zob. J.P. Hudzik, *U podstaw estetyki. Główne problemy kantowskiej estetyki w świetle współczesnej filozofii kultury*, Lublin 1996, s. 201. Podobnie o utopii jako wyłączenie niezrealizowanej fantazji pisze Frederic Jameson w swojej książce *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and other Science Fictions*, New York 1998.

¹⁵ K. Uniłowski, *Poza zasadą autonomii. Z przygód świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych* [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 202.

ne – dlatego że takie kategorie, jak autentyczność, jednostkowość i prawda wyznania są w nich często utrzymane w niezmiennej i ahistorycznej formie na zasadzie depozytu, którego należy strzec. Uważam, że najnowsza poezja zmusza do ponownego przemyślenia tych kategorii. Daje ona ogromne możliwości zaobserwowania tego, co współcześnie dzieje się z nami jako podmiotami (ludźmi), oraz tego, jak to pojęcie się zmienia, jak przesuwiają się granice między tym, co uznajemy za ludzkie, a co za nie-ludzkie *etc.*¹⁶. Problematyka podmiotowości ujawnia w najistotniejszy sposób powiązania poezji ze sferą publiczną. Uznaję bowiem, że często używana alternatywa: albo jesteś artystą, albo aktywistą, o której pisze Grzegorz Dziamski¹⁷, jest zupełnie nieadekwatna do dzisiejszej sytuacji sztuki w społeczeństwie. Co więcej, zauważanie i podkreślanie tego, że poezja/sztuka przejawia się w przestrzeni publicznej, nie oznacza jej degradacji, choć na pewno rezygnację z takiej koncepcji, w której reprezentuje ona wartości ponadczasowe¹⁸. Takie ujęcie relacji między poezją a przestrzenią publiczną – oczywiście w estetyce i sztuce – sprzyja rozważaniom polonistycznie mniej ortodoksyjnym. Odwołam się do kilku przykładów. Twórczość Grzegorza Wróblewskiego i Adama Wiedemanna, interpretowana w kontekście odpowiednio: kategorii szaleństwa/obłądu/paranoi oraz takich pojęć, jak takt, dobre wychowanie, grzeczność – nie tylko zmienia nasze myślenie o tym, kim mogą być podmioty komunikacji, ale przede wszystkim wypracowuje nowe konteksty dla rozumienia takiej komunikacji. Konstruowane na zasadzie „konfliktogennej” wiersze Marii Cyranowicz i Kamili Janiak stanowią interesujący poligon, na którym siły jednostkowe walczą z uogólniającymi je anonimowymi siłami ideologicznego porządku. Zdecydowanie bardziej interesująca jest jednak odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu przedstawienie negatywnych stanów kobiecego podmiotu w poezji Marii Cyranowicz umożliwia dzisiaj krytykę systemu, który uznaje ona za represyjny, a w jakim konstrukcja w ten sposób modelowanej jednostki zależna jest od represyjności systemu, który rzekomo podmiotowi tej poezji „nie służy”. Czytając wiersze Kamili Janiak, można się zastanawiać nad tym, czy i w jaki sposób poczucie wyobcowania, specyficzny podmiotowy autyzm, rodzaj alienacji przyczyniają się do podjęcia przez inne podmioty

¹⁶ „Potrafimy zatem powiedzieć, czym nie są stany psychiczne (gdzie nie należy szukać podmiotów), nie potrafimy jednak powiedzieć, czym one w końcu są, tj. kto jeszcze w przyszłości może okazać się podmiotem?” P. Dybel, Sz. Wróbel, *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*, Warszawa 2008, s. 237.

¹⁷ Zob. G. Dziamski, *Radykalizacja demokracji: sztuka w przestrzeni publicznej* [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczaniowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010, s. 20.

¹⁸ Leszek Koczaniowicz, skrótkowo przedstawiając poglądy Alaina Badiou, Giorgia Agambena oraz Jacques’a Rancière’a, dochodzi do wniosku, że wszystkie te poglądy łączy jedno zasadnicze przekonanie: „[...] wkroczenie sztuki do sfery publicznej wcale nie oznacza sprowadzenia jej do bycia wyrazem zewnętrznie historycznie ustanowionych warunków społecznych i kulturowych. Sztuka wykracza poza nie, ale nie znaczy to wcale, że musimy powracać do koncepcji sztuki jako wyrazu wiecznych i absolutnych wartości”. L. Koczaniowicz, *Magiczna moc sztuki. Podmiot, sfera publiczna, emancypacja* [w:] *Między estetyzacją a emancypacją...*, s. 36.

działań re-konfigurujących określony porządek społeczny. W książkach obu autorek jednostka przeciwstawiana jest systemowi społeczno-politycznemu (takie przeciwstawienie jest mniej wyraźne i mniej operacyjne w książce *Kto zabił Bambi?* Kamili Janiak), uważam to jednak za zupełnie bezzasadne. Bezzasadność bierze się stąd, że autorski gest, polegający na obronie jednostkowości i indywidualności, gdy są one ustawiane opozycyjnie wobec porządku społeczno-politycznego, jest kompletnie pusty: walczy się tu o to, co dawno już zostało „wzięte”, i nie jest to heroizm obrony przegranych spraw. Do ponownego zwrócenia uwagi na zagadnienie „wspólnego świata” zmuszają – moim zdaniem – dwie ostatnio wydane książki: *Polskie znaki* Wojciecha Bonowicza oraz *Gubione* Krystyny Miłobędzkiej. Oba zbiory wymykają się modernistycznej alternatywie – ani radosne przekonanie, że świat jest nasz, że należy się w nim rozgościć, ani horror alienacji i obcości nie ograniczają dzisiaj naszej relacji z otoczeniem. Wojciech Bonowicz w *Polskich znakach* rezygnuje z pojęcia środowiska jako czegoś zewnętrznego wobec człowieka; żaden byt w jego wierszach nie zostaje obłudnie (czyli sentymentalnie) wspomniany i oplakany; żaden nie pojawia się w świetle ludzkiej moralności. Jego wiersze przekonują do „słabej” myśli: nie wiemy, co definiuje ludzki świat, a kiedy już wiemy, to wiedzę tę funduje poczucie wyższości. Niepewność jest tu rodzajem wyzwania dla jasnych definicji, wyrazistych celów i sposobów funkcjonowania w świecie pewności, a więc w świecie różnego rodzaju wykluczeń. Tacy natomiast autorzy, jak Miłosz Biedrzycki, Andrzej Sosnowski, Paweł Kozioł, Krzysztof Siwczyk – różni od siebie na wielu płaszczyznach – badają ograniczenia naszych możliwości percepcyjnych. Ich książki rejestrują zmiany, jakim ulegają nasze zmysły w coraz bardziej zaawansowanym technologicznie otoczeniu, w coraz bardziej wirtualnej, nieważkiej przestrzeni. To najistotniejszy aspekt zmiany kulturowej, który powoduje, że inaczej rozumiemy naszą relację ze wszystkim, co wokół nas, a co razem z nami jako ludzkimi podmiotami tworzy projekt „wspólnego świata”. Ten projekt nie ma żadnego związku z naiwnym optymizmem: pozwala on na ujawnienie sprzężenia dyskryminacji i pozornej, fałszywej emancypacji, do jakiego dochodzi z chwilą, gdy emancypacyjna myśl służy bardziej tym, przeciwko którym energia emancypacji była kierowana. Utopijność i optymizm tego projektu nie likwidują krytycyzmu – w jego horyzoncie łatwo uświadomić sobie konsekwencje przyjęcia określonej perspektywy podmiotu piszącego. Praca uwolnienia dyskryminowanych podmiotów z opresyjnego usytuowania względem różnych porządków nie zawsze się udaje, często pojawia się rezultat odwrotny: tak się stało w antologii poezji kobiecej *Solistki*, w której autorki poezji umiejscowione zostały w tym samym – tylko bardziej zakamuflowanym – kontekście dominującego porządku.

Kolejna z ważnych spraw krytycznego dyskursu dotyczyłaby wzięcia pod uwagę innych koncepcji poezji, w ramach których wiersz nie byłby rozumiany tylko jako statyczne dzieło sztuki, artefakt, tekstowe pole, układ znaczących i znaczonych, ale mógłby być pojmowany także jako wydarzenie, akcyjne

przedsięwzięcie¹⁹. W polu naszego zainteresowania znalazłyby się także próby określenia, z jakimi koncepcjami języka mamy do czynienia, jakim koncepcjom zawieramy i jakim się powierzamy. Stawką myślenia krytycznego byłoby wreszcie także przeformułowanie zadań krytyki dotyczących wartościowania. Oceniamy tak czy inaczej; lepiej więc, abyśmy to robili w sposób w miarę przejrzysty, wyraźnie manifestując nasze upodobania. Tym bardziej że powszechnie zauważalna stała się po roku 1989 dysocjacja kryteriów, które wcześniej służyły wyznaczaniu wspólnotowej hierarchii i mogły decydować o przynależności do określonej (społecznie, ideologicznie) grupy. Krzysztof Uniłowski tak podsumowuje sytuację, w jakiej następowało krytyczne wartościowanie po roku 1989:

[...] trzeba zwrócić uwagę, że jednocześnie zmieniał się sposób pojmowania wartości literackich. Mówiąc ściślej, okazywały się one coraz bardziej rozmyte i niewyraźne. Z jednej strony, w wyborach czytelniczych i krytycznych zaznaczały się echa rozmaitych, nierzadko sprzecznych, kodeksów. Z drugiej natomiast, każda z norm funkcjonowała jako „słaba”, nie zabezpieczając pozycji zjawisk, które pozostawały z nią w zgodzie, ani nie dyskwalifikując tych, które wchodziły z nią w konflikt²⁰.

Sądzę jednak, że w ostatnich latach jesteśmy świadkami upadku dwóch mitów. Przestajemy wierzyć w mit bezsilności i braku odpowiedzialności. Sławoj Żiżek pisze:

Nie możemy już opierać się na zabezpieczeniu związanym z ograniczonym zakresem naszych czynów: już nie jest tak, że cokolwiek zrobimy, historia potoczy się swoim torem [...], nie jesteśmy bezsilni, ale wręcz przeciwnie, wszechmocni, nie jesteśmy w stanie określić rozmiaru naszych mocy²¹.

¹⁹ O takim rozumieniu tekstu pisał Edward Said: „Zbyt wiele wątków, zbyt wiele okoliczności historycznych, ideologicznych i formalnych wikła tekst w rzeczywistość, nawet jeśli tekst można rozpatrywać jako milczący, zadrukowany przedmiot, który odgrywa swoje własne, niesłyszalne melodie. Układ sił, dzięki którym tekst rodzi się i jest zachowany jako fakt nie niemiej idealności, ale wytwarzania, rozprasza symetrię równych opozycji retorycznych. [...] Każda centrystyczna, wykluczająca koncepcja tekstu [...] ignoruje samopotwierdzającą się wolę mocy, z której rodzi się wiele tekstów”. E. Said, *Świat, tekst, krytyk*, przeł. A. Krawczyk-Łaskarzewska [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 47.

²⁰ K. Uniłowski, *Poza zasadą autonomii. Z przygód świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych [w:] Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, s. 194.

²¹ „Tym, co wywołuje nasze przerażenie, jest świadomość, że żyjemy w trakcie radykalnych przemian. Choć czyny jednostki mogą, na skutek krótkiego spięcia między poziomami, wpłynąć na wyższe poziomy struktury społecznej, to już dokładny efekt tego wpływu jest nieprzewidywalny. Ten układ jest bardzo frustrujący: choć wiemy (jako podmioty indywidualne i zbiorowe), że wszystko zależy od nas, nie jesteśmy w stanie nigdy przewidzieć konsekwencji naszych czynów – nie jesteśmy bezsilni, ale wręcz przeciwnie, wszechmocni, nie jesteśmy w stanie określić rozmiaru naszych mocy. Nie da się zasypać przepaści między przyczynami a skutkami, nie istnieje też żaden «wielki Inny», który zagwarantowałby harmonię między poziomami i to, że

Podobne myślenie o odpowiedzialności za nasze działania pojawia się w ekologii politycznej, które to myślenie można przenieść na grunt krytyki kultury. Nie stoi ona przed dylematem typu: czy X się podoba, czy nie podoba, ale przed dylematem zupełnie innego rodzaju: co jest istotne, co jest ważne – i dlaczego? Ażeby na tak postawione pytanie odpowiedzieć, trzeba mieć pomysły, idee dotyczące literatury, estetyczności, kultury *etc.* Krytyka odpowiedzialna to przede wszystkim taka krytyka, która ma także świadomość nieoczywistości i niepewności skutków wsparcia określonych idei i praktyk artystycznych, ponieważ nie można mieć pewności, co ostatecznie przyczyni się do zwiększenia pola możliwości ludzkiego udziału we wspólnym świecie.

Wydaje mi się, że szanse na sensowne umiejscowienie poezji w tak zdiagnozowanym polu kulturowo-cywilizacyjnym daje na nowo zdefiniowana estetyczność – w wersji Richarda Schustermana, Wolfganga Welscha, Gianni Vattimo. Oferuje ona możliwość zintegrowania nie tylko poezji, muzyki, sztuk plastycznych, lecz także połączenia estetyczności sztuki z estetycznością życia codziennego, choć nie w takim sensie, w jakim myślał o tym Marcuse. Za sprawą estetyczności możemy mówić o poezji jako aktywności związanej nie tylko z pracą sensotwórczą, ale szerzej – percepcyjną; nowo zrekonfigurowana estetyczność²² wprowadza bowiem koncepcję świata jako *continuum*, w którym przenikają się różne czynniki zmysłowe, fizyczne, intelektualne. Nie chodziłoby jednak o powrót do stanu niewinności percepcyjno-zmysłowej, ale o dostrzeżenie pozytywnych aspektów do tej pory jednoznacznie negatywnie ocenianych konsekwencji modernizacji, technologizacji i wirtualizacji, prowadzących rzekomo jedynie do dehumanizacji, alienacji i urzeczowienia. Dla przykładu – zmiana relacji między zmysłowym a poznawalnym w tradycyjnie metafizycznej estetyce interpretowana jako utrata więzi między tym, co zmysłowe, a tym, co poznawalne, przez Rancièrè'a tłumaczona jest nie tyle jako utrata, ile zwielokrotnienie tych relacji²³. To właśnie kwestia możliwości dostrzeżenia zmiany w ustabilizowanych relacjach społecznych staje się domeną estetyczności; to w jej ramach dochodzi do zauważenia rekonfiguracji

ostateczny rezultat naszych interakcji będzie zadowalający”. S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 410.

²² „Sprawy mają się tak, jakby w teorii estetycznej wciąż chodziło o «ocalenie» istoty sztuki (kreatywności, oryginalności, zachwytu nad formą, harmonią itp.), przed zagrożeniem, które nowe warunki egzystencji społeczeństwa masowego stwarzają nie tylko dla sztuki, lecz również, jak się utrzymuje, dla istoty człowieka. W szczególności za niezgodne z rzekomo niezbywalnym wymogiem kreatywności sztuki uważa się możliwości reprodukcji, [...] przede wszystkim dlatego, że reakcją na owo zużycie symboli jest wymyślanie «nowości», które – tak jak to w przypadku mody – nie mają radykalności uważanej za niezbędną dziełu sztuki i sprawiają wrażenie powierzchownych gier. [...] Stabilność i trwałość dzieła, głębia i autentyczność doświadczenia kreacji i odbioru to oczywiście aspekty, których nie możemy oczekiwać od zdominowanego przez moc (i niemoc) mediów doświadczenia estetycznego późnej nowoczesności”. G. Vattimo, *Spoleczeństwo przejrzyste*, s. 68.

²³ J. Rancièrè, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 92.

poła percepcyjnego (termin Welscha) i tu objawia się fascynująca rola sztuki, o której pisał już Marshall McLuhan:

[...] potrzebujemy [...] środków niezbędnych do mierzenia progów wrażliwości, a także dokładnych sposobów odkrywania zmian, którym ulegają owe progi w wyniku pojawienia się każdej nowej techniki²⁴.

Jeśli więc wprowadzam pojęcie estetyczności, to nie po to, by wydzielać z obszaru rzeczywistości jakieś obiekty, ale po to, by poezję potraktować szeroko – jako zapis wszelkiego rodzaju postrzeżeń, gdyż umożliwia ona rejestrację zmian naszego „ustawienia” wobec najważniejszych parametrów: czasu i przestrzeni. Nie chodzi więc o estetykę jako filozofię sztuki pięknej, ale teorię doznań zmysłowych, „tematyzację wszelkiego rodzaju postrzeżeń”, jak pisze Welsch – a więc o radykalny odwrót od tego, co stało się za sprawą interpretacji w metafizycznym trybie Kantowskiej *Krytyki władzy sądu*. Byłaby to taka wersja estetyczności, którą ma na myśli Welsch, gdy mówi o związku estetyki i anestetyki oraz gdy wspomina o splocie zysków i strat estetycznych:

Dziś natomiast wskazane byłoby nie orędować ani za estetyką, ani za anestetyką, ale skupić się na sprzężeniach, na zmiennej grze i powiązaniach estetyki i anestetyki. [...] Skoro wybory i preferencje dotyczące zmysłów mają takie skutki dla rzeczywistości, należy krytycznie przyrzeć się sprzężeniu estetyki i anestetyki. Każda estetyka umiała zalecać się swoimi zdobyczami – chodziłoby zatem o to, by zorientować się w jej stratach²⁵.

Sens tego zdania należałoby odwrócić – krytyka tak długo przyglądała się własnym stratom, że przyszedł czas, by zorientować się także w jej zyskach.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, polska poezja współczesna, estetyka, kultura popularna, literary criticism, contemporary polish poetry, aesthetics, popular culture

GREAT BENEFITS. THE COMMON ISSUES SHARED BY POETRY, ART CRITICISM AND AESTHETICS SUMMARY

The article constitutes and attempt to outline such a conception of art criticism which would take into consideration post-modern transformations concerning the functioning of the arts in various societies. The category of criticism is understood by me in a broad

²⁴ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 520.

²⁵ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 536, 538.

sense which enables one to accept utopian thinking and an evaluating attitude. In my research I deal with the issue of defining what is art/poetry in the context of modern-day knowledge about the interpretative character of critical activities; I put forward a hypothesis that at the present moment, arguments and contentions between researchers, critics and commentators concern the very possibility of interpretation. I also opt out for perceiving positive consequences of critical work.



PREZENTACJE



Marjorie Perloff

Zróznicowane czytanie*

Czytając blisko (*reading closely*)

Prowadziłam niedawno kurs „Teoria awangardy” poświęcony zarówno zagadnieniom związanym z głównymi ruchami – futuryzmem i dadaizmem, jak i z dwojgiem awangardzistów amerykańskich – Gertrude Stein i Williamem Carlosem Williamsem. Materiał kursu był w dużej mierze nieznanym jego uczestnikom: „słowa na wolności” Marinettiego, *Tablice losu* Wielimira Chlebnikowa, *Wielka szyba* Marcela Duchampa i „zapiski” do tego projektu pomieszczone w manuskrypcie *The White Box*, kolaże oraz wiersze dźwiękowe Kurta Schwittersa, a także polityczne satyry Raoula Hausmana. Studenci wykazywali wybitną spostrzegawczość w kwestiach ogólnieestetycznych i ideologicznych, a szczególnie wnikliwie analizowali prace wizualne. Byłam więc zdumiona, gdy na zakończenie semestru przeszliśmy do amerykańskich modernistów, którzy – wydawać by się mogło – powinni być lepiej znani studentom, i gdy okazało się, że ci sami studenci, którzy potrafili dyskutować z dużą pewnością o powiązaniach Drogi Mlecznej i stanu kawalerskiego w *Wielkiej szybie*, nagle tracili grunt pod nogami, kiedy przeszliśmy do krótkich wierszy Williama, takich jak *Danse Russe* czy *The Young Housewife* (*Młoda mężatka*) – oba, nawiasem mówiąc, są utworami dobrze znanymi. Oto *Młoda mężatka*:

At ten A.M. the young housewife
moves about in negligee behind
the wooden walls of her husband's house.
I pass solitary in my car.

Then again she comes to the curb
to call the ice-man, fish-man, and stands
shy, uncorseted, tucking in

* Podstawa przekładu: M. Perloff, *Introduction: Differential Reading*, w: *idem, Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, University of Alabama Press 2004, s. XI–XXXIV. Redakcja dziękuje Wydawnictwu University of Alabama Press za zgodę na publikację przekładu.

stray ends of hair, and I compare her
to a fallen leaf.

The noiseless wheels of my car
rush with a crackling sound over
dried leaves as I bow and pass smiling¹.

[O dziesiątej rano młoda żona
snuje się w szlafroku po
drewnianym domu swego męża.
Ja przejeżdżam obok samochodem.

A potem podchodzi do krawężnika
i woła dostawcę lodu, sprzedawcę ryb, i stoi tam
speszona, bez gorsetu, upychając
sterczące kosmyki włosów, i przypomina mi
opadły liść.

Spod bezgłośnych kół mojego samochodu
słyszać trzask suchych liści kiedy
kłaniam się i mijam ją z uśmiechem.]²

W samoświadomych feministycznie latach osiemdziesiątych czytelnicy często wyrażali sprzeciw wobec dostrzeganej w tym wierszu fantazji gwałtu: skoro „młoda mężatka” zostaje porównana do „opadłego liścia”, a „spod bezgłośnych kół” samochodu poety „słyszać trzask suchych liści”, on najwidoczniej ma ochotę „posiąść” tę młodą kobietę. Taka analiza, o czym powiem później, nie jest błędna, jednak odniesienie do gwałtu nie bierze pod uwagę gorzkiego humoru, jaki wybrzmiewa w wierszu, nie bierze pod uwagę jego subtelnej ironii.

W roku 2002 odpowiedź była znacznie bardziej dziwaczna. Wielu studentów, na przykład, uznało młodą mężatkę za prostytutkę, ponieważ podchodzi ona do krawężnika i nawołuje w ten sposób mężczyzn. Co więcej, jest w negliżu – „w szlafroku” i „bez gorsetu”. Dodatkowo, poeta porównuje ją zaś do „opadłego liścia” – tzn. kobiety upadłej. Ale zapytałam tych studentów, co w takim razie zrobić z mężczyznami nawoływanymi przez młodą mężatkę – „dostawcą lodu”, „sprzedawcą ryb” – którzy, bądź co bądź, dostarczają codziennie produkty do domów? I dlaczego o dziesiątej rano ona robi takie rzeczy, jak nieśmiałe „upychanie / sterczących kosmyków włosów”? Także, dlaczego poeta „kłania się” tej prostytutce i „mija ją z uśmiechem”? Jak wytłumaczyć takie pełne szacunku – i dystansu zarazem – zachowania?

¹ W.C. Williams, *The Young Housewife* [w:] *idem, The Collected Poems*, t. 1, 1909–1939, red. A. Walton Litz, Ch. MacGowan, New York 1986, s. 57. *Młoda mężatka* była po raz pierwszy publikowana w roku 1916 w piśmie „Others”.

² W przekładzie Piotra Sommera (por. „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2, s. 211) – przyp. tłum.

To ostatnie pytanie skłoniło część grupy do niewielkiej zmiany stanowiska, bowiem, jak przekonywano, musi tu wydarzać się coś śmiesznego, ponieważ nie można się kłaniać w samochodzie! W odpowiedzi zaczęłam jechać w swoim krześle, uchylając mój nieistniejący kapelusz, jak to było w zwyczajach w Ameryce na początku wieku XX, tak by pokazać studentom, że „ukłon” nie oznacza tu japońskiego głębokiego ukłonu, jaki zwykli widzieć w filmach. Zaiste, od tej pory praktykuję Williamsowski ukłon i uśmiech w moim samochodzie.

Według kolejnego odczytania zaproponowanego przez grupę, poeta-podmiot liryczny miał mieć z młodą mężatką romans. W przeciwnym razie, skąd wiedziałby, że o poranku miała na sobie tylko szlafrok? Bez wątplenia, jest więc zazdrosny o męża, który ją posiada, męża, przed którego „drewnianym domem” kobieta musi spełniać codzienne obowiązki. Jest pełen gorczy z powodu swojej „samotności”³ i dlatego też fantazjuje o niej.

To odczytanie nie jest w rzeczywistości bardziej przekonujące niż pierwsze. Nikt nie powiązał kochanki z „młodą mężatką” („*the young housewife*”), „nieśmiałą” w dodatku. Jeżeli mówiący w wierszu, który najwidoczniej nie zna jej imienia, mija ją „samotnie” w swoim samochodzie, może się jedynie domyślać – albo sobie wyobrażać – co ona ma na sobie. Kiedy ją dostrzega, ona znajduje się przed wejściowymi drzwiami i nieśmiało nawołuje dostawcę lodu oraz sprzedawcę ryb. Jeśli więc są oni naprawdę kochankami kobiety, jej zachowanie jest doprawdy osobliwe. Co ważniejsze – jeśli poeta jest jej kochankiem, to dlaczego zaledwie „ukłonił się i minął ją z uśmiechem”? Dlaczego nie doszło pomiędzy nimi do żadnego porozumienia?

Oczywiście, można przekonywać, że nie istnieje jedno „właściwe” odczytanie, nieprawdaż? Jeżeli poststrukturalizm nauczył nas czegokolwiek, to przede wszystkim tego, że czytelnik może konstruować swoje odczytania tekstu na różne sposoby. To prawda oczywiście, ale to nie znaczy, że nie obowiązują żadne reguły (*that is not to say that anything goes*). Na przykład, jeśli ktoś przekonuje, że *Młoda mężatka* dotyczy wojny pozycyjnej w jej apogeum w roku 1916, kiedy ten wiersz został napisany, każdy się zgodzi, że to niedorzeczność.

Jak zatem należałoby postąpić? Być może nie ma żadnej alternatywy dla tego, co w starych złych czasach nazywano „bliskim czytaniem” (*close reading*). Współcześni studenci mogą nie mieć pojęcia, co oznacza „bliskie” czytanie, ale zapewne ich nauczyciele mniej więcej pamiętają je (choćby w wersji francuskiej – *explication de texte*) jako rodzaj nowokrytycznego czy formalistycznego ćwiczenia, zgodnie z którym czytelnicy przeprowadzali jałowe, nudne i nadmiernie skrupulatne analizy na „autonomicznych” tekstach, analizy poświęcające kulturowe, polityczne i ideologiczne aspekty tekstów na rzecz zainteresowania metaforą, paradoksem, ironią – czyli tym, co czołowy „bliski czytelnik” lat pięćdziesiątych, Reuben Brower, nazwał „kluczowym

³ Piotr Sommer pomija w swoim tłumaczeniu przymiotnik „samotny” (*solitary*) z czwartego wersu pierwszej strofy *The Young Housewife*.

wzorem” (*key design*) dzieła literackiego⁴. Ale czy „dalekie czytanie” (*far reading*) ma być zatem lepsze niż „bliskie”? Cóż, nie do końca, choć być może samo „czytanie” jest *passé*, skoro wiersz czy powieść okazują się jedynie przykładem takiej czy innej teorii, skoro można skupiać się na wybranych urywkach tekstu. W przypadku *Gerontion*a T.S. Eliota na przykład można porzucić zaledwie na omówieniu szczególnie antysemickich fragmentów, by wykazać Eliotowski rasizm.

Ale w ten sposób „bliskie” czytanie zostaje ściśle ograniczone do Nowej Krytyki oraz formalizmu. Tymczasem można wskazać rewelacyjne zastosowania marksistowskiej „bliskiej” lektury (np. analizy autorstwa T.J. Clarka poświęcone modernistycznemu malarstwu od *Baru w Folies-Bergere* Maneta do *Przedmieści Hawany* DeKooninga). Najlepsze zaś „bliskie” odczytania poezji Williama odnaleźć można w interpretacjach Hugh Kennera, który rozumiał, że poezja nie stanowi ekwiwalentu metafory czy „kluczowego wzoru” czekającego na ujawnienie. W rzeczy samej, w swoich lekturach Joyce’a i Becketta, Pounda i Williama, Kenner opiera się mocno zarówno na danych biograficznych i kulturowych, jak i analizie retorycznej. Zauważa na przykład, że można nie zrozumieć minimalistycznego *Wiersza (Poem)* Williama, jeśli się nie wie, co oznacza słowo „jameloset”⁵.

Formalistyczne czytanie – zwykle mówi się – idzie w parze z przesłanką, że wiersz jest autonomicznym artefaktem. Ale uprzywilejowanie funkcji poetyckiej nigdy nie oznaczało, że wiedza o życiu, środowisku, kulturze poety i jego innych utworach nie jest istotna. Znakomity esej Romana Jakobsona o poetyce Majakowskiego⁶ jest w tym względzie dobrym przykładem. W przypadku *Młodej mężatki* staje się pomocna zapewne informacja, że każdego poranka dr Williams, pracowity pediatra, opuszczał swój dom przy Ridge Road 9 w Rutherford na przedmieściach New Jersey i zmierzał do swojego gabinetu, gdzie następnie odbierał zarówno wezwania na wizyty domowe, jak i do szpitala. W związku z tym znaczną część dnia spędzał w swoim samochodzie. Wiersze pisał w biegu, pomiędzy wizytami u pacjentów, przeważnie zapisując stronę na maszynie w gabinecie i układając wers lub dwa w wolnej chwili.

Dużo obecnie spekuluje się o życiu miłosnym Williama. Według jego własnych relacji, jak w poemacie *Asfodel, ten zielonkawy kwiat (Asphodel that Greny Flower)* czy w *Autobiografii*, w tych domysłach o jego romansie jest jakaś cząstka prawdy, ale z oczywistych powodów poeta zachowuje tu najwyższą powściągliwość: Williams był żonaty, miał dwóch synów i żył w małym

⁴ Zob. R.A. Brower, *The Field of Ligot: An Experiment in Critical Reading*, New York 1951. Metoda Browera polegała na tym, by w analizowanym utworze wskazać centralną metaforę „ożywiająca” strukturę całego wiersza: każde słowo i obraz podkreślały podstawowe przesłanki o wzajemnym powiązaniu.

⁵ Por. H. Kenner, *The Pound Era*, Berkeley 1971, s. 404 (Julia Hartwig tłumaczy słowo „jameloset” jako „szafka kuchenna” – por. W.C. Williams, *Spóźniony śpiewak*, Wrocław 2009, s. 8).

⁶ Por. R. Jakobson, *O wierszu i składni Majakowskiego* [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1970, s. 335–351 – przyp. tłum.

miasteczku. Co prawda, niektóre wiersze mówią o określonych wydarzeniach (np. wiersz IX w *Spring and All*, w którym wspomniana jest pewna pielęgniarzka⁷), ale *Młoda mężatka* jest napisana w trzeciej osobie, w tonie chłodnej obojętności. Sam tytuł sugeruje, że poeta ledwie znał rzeczoną kobietę i tylko przelotnie widywał ją na swej codziennej drodze do gabinetu.

Wiersz Williamsa nie zawiera żadnych trudnych odniesień i aluzji, jak ma to miejsce u Pounda czy Eliota; wydaje się nie zawierać niczego do „odszukania”. W rzeczy samej, Nowa Krytyka uznawała poezję Williamsa za tak „płytką” i tak prozaiczną, że lekceważyła ją jako gorszą od poezji Roberta Frosta czy Harta Crane’a. Tymczasem odniesienia, które były oczywiste dla współczesnych Williamsowi, teraz okazują się równie niejasne jak ideogramy Pounda czy odnośniki do Eleuzis w *Pieśniach*. W XXI wieku dostawca lodu i sprzedawca ryb nie są już znajomymi sylwetkami. Czy rzeczywiście istniały czasy, kiedy ludzie nie posiadali lodówek i w związku z tym lód dostarczano im do domu? Kiedy mleczarz dowoził niezbędną kwartę mleka każdego ranka? I kiedy sprzedawca ryb dostarczał świeże ryby na żądanie? Czytelnik Williamsa powinien wiedzieć, że w początkach XX wieku dostawa do domu – współcześnie właściwie ograniczona do gazet – była na porządku dziennym. Nawoływanie dostawcy lodu i sprzedawcy ryb jest zatem zwyczajnie częścią codziennych porannych czynności gospodyni domowej. Podobnie ma się sprawa z frazą „skłaniam się i mijam ją z uśmiechem”, którą moi studenci uznali za nierealną. W roku 1916 mężczyźni zwykli zakładać kapelusze, gdy wychodzili z domu, a kiedy witali kogoś, zwłaszcza kobiety, skłaniali się, lekko uchylając swoich kapeluszy. Taką scenę można zobaczyć choćby w filmach z Humphreym Bogartem czy Fredem MacMurrayem.

Zatem nieuniknione jest „bliskie” czytanie wiersza w powiązaniu z kontekstem kulturowym, w jakim powstał. W innym dobrze znanym utworze Williamsa, *Danse Russe* (z roku 1916), poeta ujawnia swoją skłonność: „Kiedy moja żona jeszcze śpi / i śpi / dziecko i Kathleen”, wycofuje się do „północnego pokoju” i „tańczę nagi i groteskowy / przed lustrem [...] / śpiewając sobie cichutko: / Jestem sam, jestem sam / i tak mi jest najlepiej!”. Przyjęcie – jak to zrobili niektórzy moi studenci – że Kathleen, najpewniej opiekunka, i poeta są kochankami, oznacza przemykanie oka na fakt, że podmiot liryczny trawi potrzeba samotności i uwolnienia od codziennej domowej rutyny. Jednocześnie to przelotne pożądanie ma swój komiczny aspekt, czego dowiadujemy się z zakończenia wiersza, w którym – pomimo nawet swojego ekscentrycznego tańca nago – oznajmia on: „Kto zaprzeczy, że jestem / dobrym duchem mojego domostwa?”⁸. Poeta śmieje się z własnego wybryku.

Żartobliwy, ironiczny humor jest zatem sprawą kluczową we wczesnych wierszach Williamsa, na co wskazuje ich język i styl. Współcześnie o poezji naucza się, jeśli w ogóle – bez uciekania się do omawiania konwencji i gatunku. Dlatego też czytelnicy *Młodej mężatki* nie będą w stanie rozpoznać, że

⁷ Por. W.C. Williams, *The Collected Poems...*, t. 1, s. 200.

⁸ W przekładzie Julii Hartwig por. W.C. Williams, *Spóźniony śpiewak...*, s. 32 – przyp. tłum.

wiersz może być czytany jako uaktualniona wersja *chanson courtoise*: „samotny” lekarz za kierownicą jest współczesną wersją rycerza na rumaku, podjeżdżającego pod wieżę, w której jego dama została uwięziona przez tyrana. „Młoda mężatka”, „snująca się w szlafroku po / drewnianym domu swojego męża” (wspaniała peryfrazą), jest niedostępna dla poety, ale jego „Skarga” brzmi raczej jak parodia niż autentycznie; poeta nie przebija się przez jej „drewniany” zamek i zaledwie „mija ją z uśmiechem”. Nie usycha zatem z tęsknoty za nieodwzajemnioną miłością, wprost przeciwnie – wiersz kończy się uśmiechem. Tak czy owak, poeta ma własną żonę – inną młodą mężatkę, która – nawiasem mówiąc – także musi kupować od dostawcy lodu i sprzedawcy ryb.

Biorąc pod uwagę te ogólne wskazówki, można powiedzieć, że sam wiersz jest tryumfem tonu. Trzyzwrotkowy wiersz wolny zaczyna się w tonie rzeczowym:

/ // \ // / / \

At ten A.M. the young housewife

To brzmi jak sprawozdanie, ale Williams sprytnie czyni drugą grupę wyrazów echem grupy pierwszej, powtarzając akcenty metryczne w rozciągniętej nieco postaci, jak gdyby zrównując anonimową kobietę z oznaczeniem czasu⁹. Wobec tego zwyczajnego otwarcia wers drugi odbiega od normy języka potocznego:

moves abort in negligee behind

Prawidłowa składnia wymagałaby rodzajnika albo zaimka dzierżawczego przed wyrazem „negligee”; ich nieobecność sugeruje, że bycie „w szlafroku” jest nieodłączną właściwością młodej kobiety¹⁰. Przypuszczenie to potwierdza ciekawe rozbieżności wiersu po słowie „behind”, które daje możliwość dwojakiego zrozumienia fazy „in negligee behind”¹¹. To samo zjawisko występuje w wersach 7–8, w których poeta, mijając kobietę samotnie w swoim samochodzie, najpierw domyśla się (lub wyobraża sobie), że młoda mężatka jest „bez gorsetu”, a potem obserwuje jej „upychanie” (*tucking in*). Urwany wers antycypuje jakby ciało kobiety w stanie jeszcze „nieupchniętym” w gorset, ale zaraz potem okazuje się, że fraza odnosi się do słów „sterczące kosmyki włosów”.

Wraz z tym – pełnym seksualnego napięcia – obrazem „sterczących kosmyków włosów” fantazja erotyczna poety osiąga swój szczyt. Poetycka for-

⁹ Poszerzone analizy prozodii Williama umieściłam w szkicu „*To Give a Design*”. *Williams and the Visualization of Poetry* [w:] *William Carlos Williams: Man and Poet*, red. C.F. Terrell, Orono 1983, s. 159–186. (Polskie tłumaczenie tego szkicu autorstwa Mikołaja Wiśniewskiego pt. „*Nadać kształt*”: *Williams i wizualizacja poezji* opublikowane zostało na łamach „Literatury na Świecie” 2009, nr 1/2, s. 14–49 – przyp. tłum.)

¹⁰ Jak w wyrażeniach „in furs” (w futrach) czy „in silks” (w jedwabkach) – przyp. tłum.

¹¹ Słowo „behind” funkcjonować może jako przyimek, ale i rzeczownik (jej „negligee behind”) – przyp. tłum.

ma Williamsa, na co wskazywał w najlepszym wciąż opracowaniu tej poezji James Breslin: „przedstawia prozaiczny temat z surową, kolokwialną beznamiętnością”¹². Co jednak szczególnie interesujące, ta „kolokwialna beznamiętność” tak łatwo zmienia się – i to jest charakterystyczny znak poetyki Williamsa – w *quasi-surrealizm*, stan fantazji. Wygląd młodej mężatki, „bez gorsetu” i „w szlafroku”, może być w dużej mierze projekcją pożądania samego poety. A porównanie, które następuje – „i przypomina mi / opadły liść” – jest kompletnie niedorzeczne, ponieważ trudno sobie wyobrazić, by ktoś mógł się wydawać bardziej młody, nieśmiały i niedoświadczony niż ta młoda, prawdopodobnie świeżo poślubiona kobieta, wykonująca swoje domowe zadania. Poeta może sobie życzyć, by ona podeszła do krawężnika i zawołała nie dostawcę lodu czy sprzedawcę ryb, ale jego! Tylko dzięki temu bezsensownemu porównaniu do „opadłego liścia” może on uzyskać dystans wobec tego, co się wydarza.

I tak, w ostatniej strofie „[s]pod bezgłośnych kół [jego] samochodu / słycać trzask suchych liści” – powstaje zagadka, jak „bezgłośne koła” mogą wydawać „trzask”? Prawdopodobnie poeta-lekarz jedynie wyobraża sobie dźwięk. W każdym razie wie, że normalność musi zwyciężyć, że jest godzina dziesiąta i jak co dzień czas zrobić lekarski obchód. Pragnienie wpisane w ostatnią strofę jest zatem chwilowe i podświadome, jest przelotnym pragnieniem, żeby ją „mieć”, choć należy do innego mężczyzny. W podmiejskiej rzeczywistości wiersza jednak nic nie jest się w stanie wydarzyć. Kierowca jedynie „kłania się i mija ją z uśmiechem”. Pora iść dalej.

Tylko dzięki dokładnemu przyglądaniu się (*looking closely*) urwanym wersom, działom składniowym i uporządkowaniu słów można zrozumieć subtelny, komiczno-erotyczny ton *Młodej mężatki*. Jeśli poeta ma fantazję o gwałcie, jest ona silnie obecna w jego świadomości. Jednak ironia polega na tym, że młoda mężatka wydaje się w dużej mierze nieświadoma jego obecności. Istotnie, pewność siebie poety jest sama w sobie komiczna, jak w niedorzecznym rymie wewnętrznym:

Stray ends of *hair*, and I compare her.

W tym wersie pobrzmiwa także echo „Shall I compare the to a summer’s day?”¹³. Ten sam ton aliteracji „h” w wersie drugim i trzecim („*behind*”, „*her*”, „*husband’s house*”) sprawia, że wersy dostają swoistej zadyszki raczej, niż otwierają się na jakiś poważny temat.

Rozważyć trzeba także wzajemną relację uporządkowania wersów i strof w *Młodej mężatce*. Dwanaście wersów wiersza – wahających się od pięciu do dziewięciu sylab – podzielonych jest odpowiednio na cztery, pięć i trzy wersy

¹² J.E.B. Breslin, *William Carlos Williams, An American Artist*, Chicago 1985, s. 51–52.

¹³ To pierwszy wers *Sonetu XVIII* Williama Shakespeare’a. W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego brzmi następująco: „Czy mam przyrównać cię do dnia letniego?” (W. Shakespeare, *Sonety*, Kraków 1988, s. 26) – przyp. tłum.

kolejnych trzech strof. Biorąc pod uwagę celowo prozaiczny rytm wersów, jak choćby ten wiersz:

/ || / \ / || / / \
Shy, uncorseted, tucking in

– w którym na osiem sylab przypadają tylko trzy akcenty główne, złamane dodatkowo cezurami – można by się zastanawiać, dlaczego Williams w ogóle grupuje te nieregularne wersy w strofy. Myślę, że ma dwa powody. Po pierwsze, są to – według słów Hugh Kennera – „strofy, których nie da się *usłyszeć*... To strofy do zobaczenia, jak często u Williamsa – mamy do czynienia z taką modulacją na mówiony głos, którą trudno usłyszeć, wyodrębnić”¹⁴. Tworzy się zatem czasowa różnica pomiędzy strofami. W przestrzeni między strofą pierwszą i drugą pojawia się młoda mężatka. Pomiedzy strofą drugą i trzecią lekarz nawiązuje z nią kontakt wzrokowy. Końcowe „uśmiecham się” jest w tym kontekście słowem kluczowym – momentem, w którym wydaje się, że kobieta w końcu zwróciła uwagę na obecność mężczyzny – choć może być to tylko jego urojenie.

„Bliskie czytanie” porusza się z łatwością pomiędzy tego typu szczegółami i rozległymi kulturowymi czy historycznymi uwarunkowaniami. Jaka była zatem rola żon w Ameryce przed I wojną światową? Jakie obyczaje obowiązywały w stosunkach damsko-męskich, i kiedy były naruszane? Jeśli czytamy *Młodą mężatkę*, porównując ją z opowiadaniem, wierszami i autobiografią Williamsa, ujawnia się bardziej skomplikowany obraz ówczesnego Rutherford. Ekscentryczność na przykład – o czym przekonuje utwór *Danse Russe* – była źle widziana. Jeśli zaś będziemy porównywać *Młodą mężatkę* z, powiedzmy, utworami przyjaciół Williamsa, Wallace’a Stevensa czy Marianne Moore, odnotujemy gotowość do odtwarzania faktycznych emocji i erotycznych fantazji, których Stevens by unikał, a które Moore przedstawiłaby w zapisach symboliczno-alegorycznych. U Williamsa wchodzi w grę względy klasowe i płciowe, podobnie jak kwestie narodowości w tekstach jego przyjaciela skazanego na wygnanie, Ezry Pounda. Młodej mężatki nie daje się porównać do greckiej bogini czy postaci z renesansowego malarstwa, nie ma ona także, co znaczące, swojego imienia – ani prawdziwego, jak Miss Helen Eliota, ani zmyślnego, jak Nanzi Nuncio Stevensa. Williamsowi zależało raczej na konkretnej lokalizacji – na przedmieściach (*the suburb*). To słowo rymuje się y krawężnikiem (*the curb*), znad którego młoda mężatka nawołuje. I te właśnie przedmieścia, uosabiające „drewniany dom męża”, ograniczają jej wszelką aktywność¹⁵.

Czy anglojęzyczni poeci w roku 1916 pisali w ten sposób? Jeśli nie – to dlaczego? Jakie obowiązywały historyczne ograniczenia i kulturowe uwa-

¹⁴ H. Kenner, *A Homemade World: The American Modernist Writers*, New York 1974, s. 58.

¹⁵ Perloff wykorzystuje w tym miejscu za samym Williamsem – pisząc „that suburbs [...] acts to curb her very activity” – dwa znaczenia słowa „curb” – jako czasownik oznaczającego ‘ograniczać’, jako rzeczownik zaś – ‘krawężnik’ – przyp. tłum.

runkowania? Fascynującym zadaniem byłoby zgłębienie tego pytania, ale w obecnym dyskursie poetyckim niechętnie się je stawia. *Używanie wszystkiego* – według zasady Gertrude Stein – jest niepopularne. Jeśli mowa o Stein, dla studentów, którzy brali młodą mężatkę za prostytutkę, a Kathleen z wiersza *Danse Russe* za kochankę Williama, jeszcze bardziej myląca okazała się proza *Miss Furr and Miss Skeene*, wspaniała i dowcipna opowieść o lesbijskim romansie i jego rozpadzie. Otrzymałam od jednego ze studentów pracę, zatytułowaną *Jak pani Furr została panną Furr*, w której przekonywał, że Helen Furr i pani Furr to jedna i ta sama osoba, a późniejszy rozwód z panem Furr oznacza potrzebę uwolnienia się od dusznego, burżuazyjnego środowiska. Taka zupełna nadinterpretacja *Miss Furr and Miss Skeene* (w samym tytule imiona bohaterki pobrzmiwają słowami „futro” [fur] i „skóra” [skin]) podpowiada, że zanim zacniemy snuć domysły o epistemologii Stein, o jej sposobie opisywania płci, o jej pozycji jako zsekularyzowanej Żydówki, powinniśmy raczej najpierw *przeczytać* omawiany tekst. Na szczęście, *Miss Furr and Miss Skeene* ma zaledwie pięć stron.

Czytając jednocześnie

Dla Nowych Krytyków, którzy często są postrzegani jako wzorcowi praktycy metody *close reading*, zasadniczym przeświadczeniem, co odnotowałam powyżej, było założenie, że dany wiersz powinien niejako wydać z siebie „kluczowy wzór”, czyli to, co Raben Brower nazywał „aurą wokół jasnego, wyraźnego centrum”. Cleanth Brooks na przykład opierał swoją lekturę *Ody o urnie greckiej* Keatsa na „centralnym paradoksie”, na który wskazuje fraza „Cold Pastoral!” z ostatniej strofy:

Słowo „pastoral” sugeruje ciepło, spontaniczność, zarówno naturalność i prywatność, jak i idylliczność; zarówno prostotę, jak i poufały urok. Urna opowiada „kwiecistą baśń” (*flowery tale*) i „śródlitną legendę” (*leaf-fring'd legend*), ale „kronika lasów” (*sylvan historian*) przemawia w określeniach raczej marmurowych. Sama urna jest zimna, a życie po życiu, które wyraża, jest już życiem uformowanym, zaplanowanym... Tajemnicza wydaje się także wieczność, jej historia jest poza czasem i z wielu powodów oszałamia nasze umysły: zwodzi nas¹⁶.

Od tego rozpoznania Brooks przechodzi do interpretacji enigmatycznego zakończenia *Ody*... („Piękno jest prawdą, prawda – pięknem: oto wszystko, / Co wiesz, co ci potrzeba wiedzieć na tej Ziemi”¹⁷) i pisze: „Urna jest piękna,

¹⁶ C. Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York 1947, s. 163.

¹⁷ Cytaty z *Ody o urnie greckiej* lokalizuję za tłumaczeniem Stanisława Barańczaka w: J. Keats, *33 wiersze*, Kraków 1997, s. 74–77 – przyp. tłum.

a jej piękno jest wsparte – o co wiersz zdaje się jeszcze troszczyć? – na wyobrażeniowej percepcji istoty. Taka wizja jest zarazem piękna, jak i prawdziwa”¹⁸.

To wspaniale odczytanie *Ody*... Keatsa, ale wsparte zostało na przeświadczeniach, z których trzy trudno dziś przyjąć: 1) że język poezji jest, jak chce Brooks, „językiem paradoksu”; 2) że ta podstawowa prawda trwa niezmiennie przez wieki i – co stanowi implikację tego stwierdzenia – jest niezależna od kulturowych, płciowych uwarunkowań, a także uwalnia się od historycznego momentu samego wiersza; 3) że poetyka jest równoznaczna z hermeneutyką, rola krytyka polega zatem na ustaleniu tego, co mówi wiersz. Oczywiście, Brooks był świadomy tego, co sam nazwał w rozdziale *The Well Wrought Urn* „herezją parafazy” i co dopowiadał w twierdzeniu, że wiersz jest „wzorem rozwiązań, równowagi i uzgodnień, rozwijanych w czasowym porządku”¹⁹, ale te rozwiązania i równowaga, o których mówi, wszystkie są tematyczne – pomijają w zasadzie sprawy rytmu, składni czy na tej samej zasadzie – języka jako takiego; w każdym wypadku muszą być „rozwiązaniami, równowagą i uzgodnieniami”, co oznacza, że wiersz (powieść, dramat) musi mieć ściśle określone centrum.

Co jednak kiedy – jak w przypadku wielu współczesnych nowatorskich dzieł – brak „aury wokół jasnego, wyraźnego centrum”, brak „równowagi” pomiędzy „napięciami”, brak „uzgodnienia” „przeciwieństw”? Dyskurs krytyczny miał zazwyczaj problem z tego typu poezją: albo lekceważył takie nowe dzieło jako po prostu nazbyt nieprzezroczyście, ciemne i zdeorganizowane, by zatrzymać na nim uwagę na dłużej, albo zadawała się rozpatrywaniem ogólnych pytań o samo znaczenie i wartość, wiążąc dane dzieło poetyckie z konkretną teorią lub innym dyskursem – powiedzmy, od antropologii do ekologii.

Twórczość angielskiego poety Toma Rawortha jest tu dobrym przykładem. Nawet w wieku sześćdziesięciu lat Raworth nadal postrzegany jest jako outsider, eksperymentator, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, gdzie opublikował wiele niskonakładowych książek, gdzie często przebywał, gdzie prowadził wiele wykładów. W Wielkiej Brytanii ogłoszono kilka gruntownych esejów poświęconych jego twórczości. Opublikowali je czołowi badacze angielscy, John Barrell i Colin MacCabe, obaj omawiający rozpad lirycznej subiektywności podmiotu w poezji Rawortha z perspektywy teorii poststrukturalnych i kulturowych²⁰. Jednak mimo że wydawnictwo Carcanet Press opublikowało *Collected Poems* Rawortha w roku 2003 – ponad sześciusetstronicowy tom – poezja ta pozostawała, jak mogłam się przekonać, podejmując starania, by opublikować recenzję tej książki w „Times Literary Supplement”, niemal poza zainteresowaniami współczesnych dyskusji poetyckich. Jedynym wyjątkiem jest niedawny specjalny numer kanadyjskiego, mało znanego acz znakomitego czasopisma „The Gig” (z lata 2003). Nate Dorward, wydawca „The

¹⁸ C. Brooks, *op.cit.*, s. 164.

¹⁹ *Ibidem*, s. 203.

²⁰ Por. J. Barrell, *Subject and Sentence*, „Critical Inquiry” 1991, vol. 17, s. 386–409; C. MacCabe, *Dissolving the Voice*, „Times Literary Supplement” z 30 XII 1983, s. 1455.

Gig”, zauważył nawet w swojej recenzji opublikowanej na łamach „Chicago Review”, że w przypadku takiej poezji, jak Rawortha „ani *close reading*, ani lektura skupiona na treści wiersza nie są w stanie opisać chwiejnego i niepewnego przebiegu indywidualnych skojarzeń, których ledwie ślady może odnajdywać czytelnik”. Co więcej, Dorward przekonuje, że

[...] *close reading* jest... trybem lektury problematycznym, jeśli chodzi o nieokreśloną w znacznej mierze poezję, ponieważ *close reading* zmierza do „domknięcia” lektury, co pozostaje w niezgodzie z poezją akcentującą nieokreśloność i arbitralność.

Zatem, jak w przypadku poezji Johna Ashbery’ego, błędem byłoby oczekiwać, że „każdy szczegół w wierszu może lub powinien być uzasadniony”²¹.

To skuteczny argument: dlaczego celowo nieokreślonej poezji nie poddać celowo nieokreślonej, bardziej swobodnej lekturze? Dlaczego poddawać wiersze Ashbery’ego czy Rawortha „bliskiemu czytaniu”, które może zmniejszyć szersze parametry dzieła poetyckiego? Dorward przez przypadek odpowiada na swoje pytania, gdy stwierdza:

W porównaniu z długością poetyckiej kariery Rawortha [*Wiersze zebrane* zbierają utwory z lat 1966–2003 – przyp. mój, M.P.] i oczywistym znaczeniem jego dzieła dla kilku pokoleń poetów brytyjskich, Północnej Ameryki i Europy, krytyka nadzwyczaj mało uwagi poświęciła jego poezji²².

Jeśli po niemal trzech dekadach publikowania dzieło poety pozostaje nieznanie i w dużej mierze „nieuchwytnie”, z pewnością coś musi być nie w porządku. Albo twórczość Rawortha jest rzeczywiście ciemna i nudna, jak chcieliby jego zdecydowani krytycy, albo musi się znaleźć jakieś wyjaśnienie atrakcyjności tej poezji, szczególnie dla młodszych pokoleń.

Podejmijmy zatem próbę przeczytania wczesnego (z roku 1968), słabo znanego wiersza Rawortha *These Are Not Catastrophes I Went out of my Way to Look for*:

corners of my mouth sore
i keep licking them, drying them with the back of my hand
bitten nails but three i am growing
skin frayed round the others white flecks on them all

no post today, newspapers and the childrens’
comic, i sit
in the lavatory reading heros the spartan
and the iron man

flick ash in the bath trying to hit the plughole
listen to the broom outside examine

²¹ N. Dorward, *On Raworth’s Sonnets*, „Chicago Review” 2001, nr 1, s. 18, 21.

²² *Ibidem*, s. 18.

new pencil marks on the wall, a figure four

the shadows, medicines, a wicker
laundry basket lid pink with toothpaste

between my legs i read

levi stra
origina
quality clo

leaning too far forward
into the patch of sunlight²³.

[bolące kąci moich ust
oblizuję je, osuszam zewnętrzną stronę mojej dłoni
obgryzione paznokcie, ale trzy zapuszczam
postrzępiona skóra wokół pozostałych, białe plamki na wszystkich

brak poczty dzisiaj, gazety i dziecięcy
komiks, siadam
w toalecie, czytam heros the spartan
i ironmena

strzępiję popiół do wanny próbując trafić w odpływ
słucham zamiatania na zewnątrz przyglądam się
nowym śladom ołówka na ścianie, cyfra cztery

cienie, leki, wiklinowe
wieczko kosza na pranie różowe od pasty do zębów

między moimi nogami czytam

levi stra
orygina
quality clo

wychylając się za daleko
w płamę światła słonecznego]²⁴.

Podobnie jak *Danse Russe* Williama, jest to wiersz domowy, wyrażający pewną niemoc domowej atmosfery. Jednak nie przypomina on ani utworów bliskiego przyjaciela Rawortha, amerykańskiego poety Eda Dorna, ani „domowych” wierszy rówieśników. Philip Larkin napisał utwór *Home Is So Sad* (*W domu jest tyle smutku*), w którym oplakiwał rodzinny dom, pusty po śmierci jego mieszkańców, w słowach: „You can see how it was: / Look at the pictures and the cutlery” („Widać jeszcze ślady po nich: / Spójrz na te

²³ T. Raworth, *These Arte Not...* [w:] *idem, Collected Poems*, Manchester 2003, s. 37.

²⁴ Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, moje – T.C.-S.

zdjęcia w ramach, sztuce”)²⁵. Jaki obraz, jaka kartka z nutami, jaka waza? Niewielki wiersz domowy Rawortha odrzuca podtrzymywany przez Larkina kontakt z czytelnikiem (wiemy skądinąd, jak wygląda ponury rodzinny wystrój domu), daje nam w zamian rozbity „portret artysty”, czyniącego swoisty domowy obchód, rodzaj współczesnego Leopolda Blooma czytającego w toalecie „Photo Bits”.

These Are Not Catastrophes I Went out of my Way to Look for to typowy tytuł u Rawortha (podobnie jak zachwycająco rozciągnięte typu *My Face is My Own, I Thought, You've Ruined My Evening / You've Ruined My Life* czy *Come Back, Come Back, O Glittering and White!*). Słowo *catastrophe* pochodzi z greki: *katá* (w dół) plus *strophe* (strofa) – oznaczająca pierwotnie pierwszą partię greckiej ody chóralnej, a później po prostu strukturalną jednostkę wiersza. Jeśli wyraz *catastrophe* pierwotnie odnosił się do rozwiązania akcji tragedii i w związku z tym „nagłej katastrofy”, współcześnie oznacza raczej „absolutne fiasko, często w upokarzających i zawstydzających okolicznościach”. W tym sensie Raworth rzeczywiście doświadcza swojej codziennej domowej katastrofy. Jego jedyną rzeczywistą decyzją, co podpowiada wiersz, jest zapuszczenie trzech paznokci, nawet jeśli „[pozostaje] postrzępiona skóra wokół pozostałych, białe plamki na wszystkich”. Słowa „lizać” (*lick*) i „plamka” (*fleck*) przygotowują grunt pod „strzepywać” (*flick*): „strzepuję popiół do wanny próbując trafić w odpływ”. Acedia jest stanem oblizywania kącików ust i słuchania odgłosów zamiatania na zewnątrz (najwyraźniej jego żona próbuje posprzątać) i przyglądania się „nowym śladom ołówka na ścianie, cyfrze cztery”. Nasz mężczyzna w toalecie nie rozważa tych gryzmołów dziecięcego graffiti; tylko patrzy na nie. W tym kontekście „wiklinowe / wieczko kosza na pranie różowe od pasty do zębów” sprytnie odwołuje się do *A Wicker Basket* Roberta Creeleya, klasycznej ballady o stanie pijackiej regresji. Jednak podczas gdy podmiot liryczny w utworze Creeleya ucieka przed światem do wnętrza swojego „wiklinowego kosza”, „ja” w wierszu Rawortha, przeglądając komiksy zatytułowane *Heros the Spartan* i *Ironmen*, jak można by powiedzieć – zachowuje łączność z katastrofą w greckiej tragedii.

Czytanie poety „pomiędzy [swoimi] nogami” jest tu szczególnie trafnie oddane:

levi stra
orygina
quality clo

Dosłownie, można się domyślać, poeta przypatruje się etykietce przymocowanej do jego dzinsów: „Levi-stra[uss] / origina[l] / quality clo[thes]”. Ale „clo” może się także odnosić do ubikacji (*closet, water-closet*) lub do „zamknięcia” (*closure*), którego Lévi-Strauss zawsze poszukiwał w ramach

²⁵ P. Larkin, *Home Is So Sad* [w:] *idem, Collected Poems*, red. A. Thwaite, New York 1989, s. 119 (przekład Stanisława Barańczaka za: P. Larkin, *44 wiersze*, Kraków 1991, s. 61 – przyp. tłum.).

swojego strukturalistycznego systemu – a przeciwko któremu sam Raworth się zwraca. „Original[1]” jest podobnie dwuznaczne, wskazuje zarówno na sam akt pisania wiersza, jak i czytania w wierszu, uzasadniając w równym stopniu wyrównanie do prawego marginesu oraz powstającą w ten sposób kolumnę a-a-o, jakby własną Rawortha alfę i omegę. Ale nie traćmy głowy: co stanie się, jeśli zbyt mocno wychylisz się na toalecie? Cóż, to może oznaczać zgubę – i to może dosłownie oznaczać tytułowe zbaczanie z drogi, by doprowadzić do „katastrofy”, której z pewnością się nie szukało.

Czy to nierozsądne i pedantyczne, by próbować uzasadnić szczegół w tak na pozór przygodnym niewielkim wierszu? Być może nie, ponieważ każde słowo i morfem, co staram się wykazać, są starannie dobrane, poczynając od frazy „kąciki moich ust” (*corners of my mouth*), która odnosi się zarówno do zakątka toalety (*corners of the lavatory*), jak i strony gazety. Co więcej, pierwsza sylaba „kącików” (*corners*) rymuje się z przymiotnikiem „boliące” (*sore*) i gra w słowie „sedno” (*core*) – jakby podpowiadając, że w tym sedno, żeby bolało. Znaczenie nie jest tym, co Raworth likwiduje – wprost przeciwnie – ale poeta unika rozwiązań, do których czytelnicy popularnych antologii są wciąż przyzwyczajeni. Dlaczego mówiący pozwala rosnąć trzem, a nie dwóm lub czterem paznokciom? Nie ma żadnej rozsądnej odpowiedzi na tak postawione pytanie. A dlaczego nie ma nic lepszego do roboty, jak strząsać popiół do wanny, próbując trafić w odpływ? Ponownie nie jesteśmy w stanie ustalić „przyczyny”; tak po prostu *jest*, a wiersz stara się powiedzieć dokładnie tyle, ile jest możliwe.

Ta „dokładność” jest potwierdzona w rytmie *These Are Not Catastrophes...* Dziewiętnaście, pozornie dziennikowych, wersów, uporządkowanych zostało następująco: 4, 4, 3, 2, 1 (3 półwersy), 2. Wiersz zdaje się zatem zmierzać do fragmentu (wersy 15–17), którego epifania zamknięta zostaje w odczytaniu uciętej etykiety („Levi Strauss / original / quality clothes”). Ale zaraz po tym „objawieniu” poeta wychyla się „w płamę światła słonecznego” (*into the patch of sunlight*) – fraza silnie ukształtowana przez aliterację „t” – i tu dokonuje się zakończenie wiersza. Spodziewana „katastrofa” wydaje się dopiero nadchodzić.

Późniejsze wiersze Rawortha rozwijają ten styl, rozwijają poetykę wzmożonego skomplikowania i aliteracyjnych pogłosów; wiele czerpie wzór z długiego, spisane w kolumnie (liczącej od jednego do czterech słów) poematu, złożonego z ponad dwóch tysięcy wersów pt. *Ace*. Jego cztery sekcje są sugestywnie zatytułowane: *in think*, *in mind*, *in morion*, *in place*, a epilog dodatkowo podzielony na cztery krótsze części: *in transit*, *in part*, *in consideration* oraz *in love*. Ciekawym zadaniem byłoby prześledzenie tego, w jaki sposób poszczególne części są z sobą powiązane.

Gdy Raworth wykonuje *Ace*, wygłasza utwór bardzo szybko, bez zmian modulacji głosu, bez pauz na oddech. A przecież nawet ton często bywa odbierany jako brak wzruszenia – wszystko wydaje się równie ważne. Gdyby jednak przeczytać *Ace* kilka razy, poemat okaże się niezwykle emocjonal-

nym utworem, wprowadzającym urozmaicenia, krótkie spęcia w refrenach (np. „SHOCK SHOCK”), powtórzeniach, rymach, echolaliach – tak że pierwotny tok staje się coraz trudniejszy do utrzymania. Poetyckie rozważania o tożsamości, czasie i pamięci, urozmaicane na niezliczone sposoby, stają się zatem złożonym procesem, w którym tytułowy As nigdy nie przebija na długo. Raworth przesuwa zaimki od „ja” do „ty”, do „on”, podmiot nigdy nie jest ostatecznie skonkretyzowany; język oscyluje pomiędzy prostymi frazami streszczenia a cytatami, aluzjami do wątków filmowych i płyt popowych oraz różnego rodzaju klisz. *Ace* rozpoczyna się wersem, który rymuje się z samym tytułem („new face”). Następnie czytamy:

bless you brother
 yours
 till the energy
 gaps again
 let light
 blink
 history think
 leaves some thing
 like a bomb
 relief again
 to sail
 against depression
 i glow
 and flicker
 change
 but first
 a present
 that
 fits me
 to at
 no mist
 but sky
 and we
 beneath it²⁶.

[na zdrowie bracie
 twoje
 aż przerwy
 energetyczne znowu
 niech światło
 zamruga
 historia myśl
 zostawia jakąś rzecz
 jak bombę



²⁶ T. Raworth, *op.cit.*, s. 201–202.

znowu odsiecz
 żeglować
 wbrew depresji
 ja błyszczę
 i migoczę
 zmieniam się
 ale najpierw
 prezent
 który
 pasuje do mnie
 bez mgły
 ale niebo
 i my
 pod nim].

Dominującą samogłoską w tym fragmencie jest krótkie „i” następujące lub poprzedzające spółgłoskę „t” (jak w „till” lub „fits”). Ten minimalny schemat powraca jednak i powraca, jego strukturalny wpływ pozostaje zaś w napięciu z dominującym zamysłem całego poematu, który takiemu uschematyzowaniu nie podlega. Nic tutaj nie „następuje”, a jednak prawie każda fraza pobrzmiwa bardziej znajomym odniesieniem – jak kiedy „Niech się stanie światłość” („Let there be light”²⁷) zmienia się w „niech światło / zamruga” („let light / blink”) czy kiedy „ja” („i”) wizualnie pojawia się przed frazą „błyszczę / i migoczę” („glow / and flicker”) jak przysłowiowa wypalona świeczka. „Prezent” („a present”) zostaje określony jako ten, „który / pasuje do mnie / bez mgły” („that / fits me / to at / no mist”) – litery tej frazy praktycznie układają się w słowo *gift* (prezent), czyli synonim.

Wobec zorganizowania tej kolumny wiersza przez schemat liter I-T-T dwa słowa wyróżniają się szczególnie: „bomba” („bomb”) oraz „depresja” („depression”). Co bomba robi w kontekście „historii myśli” (być może daje się tu usłyszeć *Gerontion*a Eliota, w którym historia zmusza poetę do myślenia)? Dlaczego i jak ktoś może „żeglować / wbrew depresji”? Refren „SHOCK / SHOCK” przychodzi jak przypomnienie, że żyjemy w świecie, w którym ciągle rozmawiamy o bombach, ale mrugające światło zmienia się w „myślące światło”, podczas gdy „energia” świata powraca wciąż na nowo, aby wskazać, że nawet po bombie musimy iść naprzód.

Jeśli tego typu pisarstwo wydaje się poddane siłom przypadku, myśl dalej! Dlatego że żadna sekwencja wersów poematu *Ace* nie ma identycznej składni. W odróżnieniu od Gertrude Stein, Raworth nie przejawia predylekcji do przyimków kosztem przymiotników czy przysłówków; każdy wers jest odizolowany od poprzedzającego i następującego po nim, ponieważ rządzi się odmiennym składniowym schematem. Jak sam Raworth zauważył po pierwszych czterystu wersach utworu: „dlaczego / nie / niewielka / różnica / za każdym /

²⁷ Por.: „Wtedy Bóg rzekł: «Niech się stanie światłość!» I stała się światłość” (Rdz 1,3) – przyp. tłum.

razem / pewne / ryzyko” („why / not / a little / difference / each / time / certain / gambles”) – i nie ma tu w tych ośmiu wersach powtórzonej formy gramatycznej. *Różnica*, dla tego znakomitego poety, jest początkiem poetyckiej inspiracji („think / leaves some thing”), nawet jeśli strukturalne znaczniki (głównie dźwiękowe, ale także metonimiczne) są zawsze gotowe do działania. Istotnie, gdy „na myśli” (*in mind*) i „w ruchu” (*in motion*) idą w parze, „na miejscu” może nastąpić. Będąc stale „w drodze” (*in transit*), możemy jednak nie rozpoznać, kiedy dotrzemy na miejsce.

Czytając zróżnicowanie

Moje „bliskie czytanie” kilku stron poematu *Ace* zaledwie dotknęło „przenikliwej / nieważkości” (the „profound / wight less ness”) tego złożonego dzieła, którego struktura przemieszczeń może być zasadnie porównana do takich poetyckich projektów, jak *Flow Chart* Ashbery’ego z jednej strony, czy *Pieces* Creeleya z drugiej. Jeśli poemat *Ace* wydaje się bardziej bezkompromisowy niż one, może brać się to stąd, że związek Rawortha z instytucjami jest znacznie słabszy niż powyższych: poeta nigdy nie był pełnoprawnym naukowcem, niechętnie udzielał wywiadów, niechętnie „tłumaczył” źródła swej poezji czy brał udział w dyskusjach na temat współczesnych poetyk. Żyjąc niemal w ubóstwie, przeważnie chadzał własnymi ścieżkami, choć strona internetowa Rawortha, prezentująca jego niedawne kolaże polityczne i nekrologi poetów-przyjaciół, jest zadziwiająco przyjazna dla czytelników. Zatem, czytanie Rawortha przekonuje, że wobec niekończącej się dyskusji na temat -izmów oraz -izacji (np. globalizacji) być może najbardziej owocnym zadaniem jest dostrzeżenie różnicy, zarówno w danym dziele, jak i w samych opisach dzieł sztuki. Jestem świadoma oczywiście, że wybór sposobu lektury dzieła jest nieuchronnie wsparty na szerszych założeniach teoretycznych; ponadto nie ma ucieczki poza empiryzm. Jednak dziś, gdy długi wiek XX jest już za nami i wiele z naszych kanonicznych tekstów dojrzało do ponownego oszacowania, nawet jeśli nowsze napierają na ich miejsce, to może dobry moment, by skupić się na tym, co Marcel Duchamp nazwał *infrathin*.

Czym jest *infrathin*? W późnych latach trzydziestych, kiedy Duchamp rekonstruował swoją *Wielką szybę* po tym, jak została zniszczona, i gdy rozpoczynał pracę nad *Boîte-en-valise*, spisał serię notatek, które nazwał *inframine*²⁸. Termin, jak deklarował, nie może być zdefiniowany; można dać jedynie jego przykłady. Sporządziłam listę najbardziej wymownych przykładów w innym miejscu²⁹, tutaj pozwolę sobie zacytować tylko kilka:

The warmth of a seat (which has just been left) is infra-thin. (no. 4)

²⁸ Zob. M. Duchamp, *Notes*, oprac. i przeł. P. Matisse, Boston 1983 [b.n.s.].

²⁹ Zob. M. Perloff, *21st-Century Modernism. The „New” Poetics*, Oxford 2002, s. 114–116.

Infra thin separation between / the *detonation* noise of a gun / (very close) *and* the *apparition* of the bullet / hole in the target... (no. 12 verso)

2 forms cast in/the same mold (?) differ / from each other / by an infra thin separative / amount

just touching. While trying to place 1 plane surface / precisely on another plane surface/you pass through some *infra thin moments* – (no. 45).

[Ciepło siedzenia (które zostało właśnie zwolnione) to infra-thin. (nr 4)

Infra thin rozdział między / odgłosem *detonacji* pistoletu / (bardzo blisko) *i pojawieniem się* dziury po pocisku / dziury w celu... (nr 12 verso)

2 formy osadzone w / tym samym odlewie (?) różnią się / jedna od drugiej / infra thin oddzielnościowe / ilością –

po prostu poruszające. Podczas próby umieszczenia 1 płaszczyzny powierzchni / dokładnie na innej płaszczyźnie powierzchni / przechodzisz przez pewne *momenty infra thin* – (nr 45)].

Te momenty czy jakości *infrathin* są związane w nieco późniejszych zapiskach z Duchampowską definicją *Nominalizmu*:

No more generic /specific / numeric / distinction between words (tables is / not the plural of table, ate has nothing in common with eat). No more physical / adaptation of concrete words; no more / conceptual value of abstract words (no. 185).

[Nigdy więcej pospolitych / konkretnych / liczbowych / rozróżnień między słowami (stoły jest / nie liczba mnoga od stół, zjadł nie ma nic wspólnego z jeść). Nigdy więcej materialnego / dostosowywania konkretnych słów; nigdy więcej / pojęciowej wartości abstrakcyjnych słów (nr 185)].

Choć pewne z tych rozróżnień brzmią komicznie, Duchamp traktuje je poważnie: zatem, nie ma identycznych dwóch jego sławnych pudełek, nie ma identycznych dwóch jego *readymades*: dla niego „zjadł” (*ate*) nie jest tym samym co „je” (*eat*), „stół” nie jest „stołami”, a „identyczność” oznacza pusty koncept.

Ponad trzydzieści lat po tym, jak Duchamp ukuł termin *infrathin*, filozof Gilles Deleuze oznajmił:

Nasze nowoczesne życie ma tę własność, że wówczas gdy stajemy w obliczu najbardziej mechanicznych, najbardziej stereotypowych powtórzeń, na zewnątrz nas i w nas, wciąż wydobywamy z nich małe różnice, warianty i modyfikacje³⁰.

Te „małe różnice” są rozstrzygające:

³⁰ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 22.

Tworzę, odtwarzam i niszczę moje pojęcia, wychodząc od ruchomego horyzontu, od wciąż zdecentrowanego centrum, od zawsze przemieszczonych peryferii, które powtarzają je i różnicują. Nowoczesna filozofia usuwa alternatywy: czasowe – beczasowe, historyczne – wieczne, poszczególne – powszechne. [...] Ani empiryczne partykularyzmy, ani abstrakcyjna powszechność: *Cogito* dla rozproszonej jaźni³¹.

„Ale czy przynajmniej to samo nie jest: tym samym?”³² – pytał Wittgenstein sardonicznie w tezie 215 *Dociekań filozoficznych*, i odpowiadał na swoje własne pytanie następująco:

Zdaje się, że mamy niezawodny wzorzec identyczności w postaci identyczności rzeczy samej z sobą. Chciałoby się rzec: „Przecież nie mogą tu istnieć różne interpretacje. Jeżeli mamy przed oczami jakąś rzecz, to mamy też przed oczami identyczność”.

Dwie rzeczy są więc takie same, gdy są jak jedna rzecz? A jak mam teraz stosować to, co widzę w jednej rzeczy, w przypadku, gdy jest ich dwie?

216. „Rzecz jest identyczna sama z sobą”. – Nie ma piękniejszego przykładu bezużytecznego zdania, z którym mimo to wiąże się jednak pewna gra wyobraźni. Jest to tak, jakbyśmy rzecz wkładali w wyobraźni do jej własnego kształtu, przekonując się, że pasuje³³.

Za powyżej cytowanymi słowami Duchampa: „2 formy osadzone w / tym samym odlewie (?) różnią się / jedna od drugiej / infra thin oddzielnościowe / ilością”, przeciętny obserwator może nie zauważyć tej różnicy, którą najlepiej chyba jest rozumieć jako domenę artystów. Deleuze cytuje estetyka Piusa Serviena:

Pius Servien trafnie rozróżnia dwa języki: zdominowany przez symbol równości język nauki, w którym każdy termin można zastąpić innym, oraz język liryczny, w którym każdy niedający się zastąpić termin może być tylko powtarzany. Powtórzenie zawsze można „przedstawić” jako skrajne podobieństwo lub doskonałą odpowiedniość. Stopniowe przechodzenie od jednej rzeczy do drugiej nie usuwa jednak zasadniczej między nimi różnicy³⁴.

„Język liryczny [to ten], w którym każdy niedający się zastąpić termin może być tylko powtarzany”: jeśli to brzmi jak echo głośnej *Ars Poetica* Archibalda MacLeisha, z jej zaleceniem: „Wiersz nie powinien znaczyć, ale być” („A poem should not mean, but be”), lub jak Cleantha Brooksa „herezja parafrazy”, być może najwyższy czas na zróżnicowanie czytania krytyków w równej mierze co poetów.

³¹ *Ibidem*, s. 23–24.

³² L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł., wstępem poprzedził i przypisami opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 2005, s. 124.

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. Deleuze, *op.cit.*, s. 28.

Krytyka akademicka współcześnie, niechętnie pamiętająca ogólnie rzecz biorąc praktykę legendarnej Nowej Krytyki, kładzie nacisk na materialność tekstu – jego aktualny język, składnię, wykorzystanie „białej” przestrzeni kartki, elementy typograficzne, czyli elementy poddane teoretycznym wykładniom przez poetów-teoretyków, takich jak Charles Bernstein czy Steve McCaffery – okazuje się to często nieco tylko zmodernizowaną wersją starej Brooksowsko-Warrenowskiej poetyki. I tak, Jennifer Ashton w eseju poświęconym współczesnym studiom modernistycznym, cytuje stwierdzenie Charlesa Bernsteina, że „wiersz wypowiedziany w inny sposób nie jest wierszem” („the poem said any other way is not the poem”), jako wyraźny sygnał „nowokrytycznej herezji”³⁵.

Taka krytyka – utrzymująca się w praktyce akademickiej – pilnie potrzebuje odrobiny zróżnicowanego czytania. Dla tego choćby powodu, że tak brzemienne kategorie – jak *doświadczenie* i *interpretacja*, jak *autonomia* i *znaczenie* – nigdy nie są definiowalne. Ashton odnosi się zwięźle do diagnozy Fredrica Jamesona o „fiasku” kategorii „postmodernizmu” dla praktyki „historycznej krytyki”³⁶, ale znowu – jaka jest różnica pomiędzy takim „postmodernizmem” a, powiedzmy, Charlesa Olsona i Franka O’Hary poetyckim stylem generacji opisanym w antologii Donalda Allena *The Postmoderns*?

Teza Bernsteina zatem, że „wiersz wypowiedziany w inny sposób nie jest wierszem”, w zasadzie nie jest sformułowaniem Brooksovskim. Dla Brooksa, jak zauważyłam wcześniej, język poezji jest równoznaczny z językiem paradoksu, a kluczowy paradoks danego wiersza, wyrażony metaforycznie, musi przenikać cały wiersz i zapewniać mu pożądaną, spójną strukturę. Role brzmieniowego, składniowego, wizualnego planu stanowią aspekty, które Brooksa niespecjalnie zajmowały.

Ce que dit la poésie ne peut être dit autrement. („To, co poezja mówi, nie może być powiedziane w inny sposób”)³⁷. To nie słowa Nowego Krytyka, ale francuskiego poety, matematyka, teoretyka Jacques’a Roubauda, jednego z założycieli i bardziej aktywnych członków grupy Oulipo, a zostały napisane na potrzeby rozważań nad poetyką w roku 2002. Byłoby nadmierne pedantycznym zamiarem, by wyliczyć szczegółowo historię tej teorii poezji; wystarczy powiedzieć, że jej rodowód sięga od Platona i Pseudo-Longinosa, średniowiecznych retorów, poezji trubadurów, po Baudelaire’a i Mallarmégo, którego *Crise de vers* są zapewne tej linii podstawowym przykładem. W wieku XX kluczowymi postaciami są Roman Jakobson, poeci rosyjskiego futurizmu i formalści rosyjscy, których studia przyniosły jedne z najbardziej intrygujących esejów poświęconych poetyce, jakie mamy.

„Sztuka”, deklarował Hugh Kenner, krytyk jak nikt inny próbujący odnaleźć miejsce na uczelniach opanowanych przez Nową Krytykę, „rozwija

³⁵ J. Ashton, *Modernism’s „New” Literalism*, „Modernism/Modernisty” 2003, nr 2, s. 387–388.

³⁶ *Ibidem*, s. 382.

³⁷ J. Roubaud, *Poésie et pensée: quelques remarques*, „Poésie” 2002, nr 92, s. 42.

mówienie poza sferą rzeczy wypowiedzianych”. W dobrze znanym esejju *Something to Say*, poświęconym poezji Williama (którego Nowa Krytyka umyślnie ignorowała), Kenner przepisuje wiersz *Czerwona taczka*³⁸ (*The Red Wheel Barrow*) prozą:

Tak wiele zależy od czerwonej taczki lśniącej po deszczu obok białych kurcząt.

Kenner zauważa:

Spróbuj powiedzieć to zdanie w jakimkolwiek innym stylu, to niemożliwe... Do kogo może to zdanie być wypowiedziane, w jakim celu?... Nie tylko dlatego, że to, co ono mówi, jest banalne, jeśli słysząc kogoś wygłaszającego je, skrzywiłbyś się. Ale wystukiwane na maszynie do pisania, bez możliwości pozbycia się choćby jednego pojedynczego słowa, tych szesnastu wyrazów istnieje jako całość w osobnej strefie, odległej od świata wszelkich innych wypowiedzeń³⁹.

Można to przeświadczenie także wypowiedzieć za formułą Charlesa Bernsteina z *Artifice of Absorption*: „wiersz wypowiedziany w inny sposób nie jest wierszem”.

„Podczas próby umieszczenia 1 płaszczyzny powierzchni / dokładnie na innej płaszczyźnie powierzchni / przechodzisz przez pewne *momenty infra thin* –”. Duchamp, przypuszczalnie, doskonale rozumiałby wyznaczenie Deleuze’a, że „[...] *pojęcia czystej różnicy i złożonego powtórzenia* wiążą się z sobą i splatają w każdych okolicznościach. Nieustannej dywergencji i decentrowaniu różnicy ściśle odpowiada przemieszczenie i przebranie w powtórzeniu”⁴⁰.

Istnieje wiele wersji sławnej francuskiej (*French*) pracy Duchampa *Fresh Widow*, ta ready-made została potem powielona w wielu pudełkach oraz *boites en valises*, ale ta jedna nigdy nie mogłaby mieć innej nazwy niż *Fresh Widow*.

Gdy rozważałam te kwestie, otrzymałam egzemplarz nowej książki Susan Howe *The Midnight* (2003), jej niezwykle kolaż, skomplikowany zarówno na poziomie słów, jak i wizualnym. Poświęcony został pamięci matki, Mary Manning, która zmarła w roku 1999. Pogląd o „różnicy w powtórzeniu” rządzi całą tą książką. Przykłady można by mnożyć, ale tutaj pozwolę sobie wspomnieć o jednym takim momencie *infrathin*, który wydarza się na stronie 119, zaraz obok, na rozkładówce, dowcipnej i złośliwej relacji poświęconej irlandzkiemu aktorowi i reżyserowi, Michaelowi MacLiammóirowi (który urodził się jako Alfred Willmore w roku 1890 w Londynie). W swoim wspomnieniu *Some Talented Women*, opublikowanym w gazecie Seana O’Faoláina „The Bell” (w roku 1944), komentował on zjadliwie „złośliwy język” Mary Manning i zauważał:

³⁸ W przekładzie Julii Hartwig – por. W.C. Williams, *Spóźniony śpiewak...*, s. 5 – przyp. tłum.

³⁹ H. Kenner, *Homemade World...*, s. 60.

⁴⁰ G. Deleuze, *op.cit.*, s. 22.

Jej zasadniczą pasją była ambicja. Czczyła sukces. To była najbardziej naturalna reakcja jej usposobienia podatnego na majorowe nastroje na samą myśl o państwie, w którym przeżyła całe życie; niechybnie, powinna była poślubić Amerykani i umrzeć w Bostonie⁴¹.

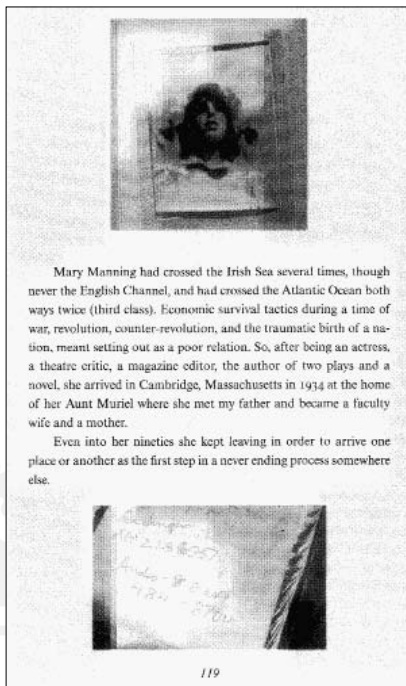
Howe nigdy nie komentowała słuszności lub niesłuszności tej oceny: oddała wyrok kolażowej konstrukcji fragmentów, ścierając w niej obrazy i notatki. Na stronie 119 (zob. ilustracja 1) poetka opublikowała faksymile pierwszej strony notesu adresowego Mary Manning, stronę z literą „A”, z ostatniego takiego notesu, jaki posiadała, stronę, na której notowała numery telefonów przed swoją śmiercią. Faksymile tej strony zostało oddzielone fragmentem tekstu (w którym Howe tłumaczy podróże swojej matki pomiędzy Irlandią a Bostonem i ostateczny wybór tego drugiego) od lekko zamazanej fotografii młodej dziewczynki, wklejonej w ramkę, fotografii, która została wstawiona na górze strony 119. Przypis Howe do tego obrazka brzmi: „Fotografia Mary Manning, około 1913. Podpis: Oglądanie samolotu / Mary Manning”.

Oglądanie samolotu w roku 1913? Strona z notesu została tak obcięta i pochylona, że czytelne są tylko dwa numery: Aer Lingus (800-223-6537) i Audio-Ears (484-8700). Co to oznacza? Czy Mary Manning planowała podróż do Irlandii przed śmiercią? Czy chciała umrzeć w swoim rodzinnym kraju? Czy to po prostu przydatne numery, gdyby w Cambridge pojawili się irlandzcy goście? I znowu, jeśli ta stara kobieta chciała zadzwonić do Audio-Ears, być może w sprawie nowego aparatu słuchowego albo żeby zreperować stary, co to oznacza w powiązaniu ze śmiercią i Irlandią? Zamiar Mary Manning pozostanie tajemnicą. Ale cała książka *The Midnight* rozwija mówienie poza sferą rzeczy wypowiedzianych. Czy to bowiem przypadkowa zbieżność, że *Aer* stanowi anagram dla *Ear(s)*? Lub że *Lingus* zawiera źródłosłów *linguistic*? Co więcej, *Aer* tworzy homonim dla słowa *air*. Może życie Mary Manning Howe nie było aż taką porażką. W każdym razie, złożone różnicowanie Howe poświadcza Deleuziańskie „przemieszczenie i przebranie w powtórzeniu”, co czyni język poezji tym, czym jest.

Bliskie czytanie, szczególnie radykalnie zróżnicowanych tekstów współczesnych, dostarcza, jak mogliśmy zobaczyć, mniej odpowiedzi niż pytań.

Przełożył: Tomasz Cieślak-Sokołowski

⁴¹ S. Howe, *The Midnight*, New York 2003, s. 49.



Ilustracja 1. Strona 119 z książki *The Midnight* Susan Howe (By Susan Howe, from *The Midnight*, copyright © 2003 Susan Howe. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.)

Słowa kluczowe: *close reading*, krytyka literacka, interpretacja, modernizm, poezja współczesna/close reading, literary criticism, interpretation, modernism, contemporary poetry

VARIED MODES OF READING **SUMMARY**

The authoress of the article observes a crisis of the ability of close reading in the American university practice as well as in art criticism; the crisis is caused – she tries to convince us – by the too quick and rapid cultural change in humanistic studies. Above all, she suggests a return to the practice of *close reading*, however not on the principle of new criticism, but with a modifying difference (here there emerges the category of *reading closely*). In the successive parts of her paper, Marjorie Perloff ponders on the possible modes of reading „the highly nondescript contemporary poetry” and suggests that it should be subjected to „purposefully indefinite and loose manner of reading” (at this point there emerges the concept of *reading differentially*). It turns out that the art of interpretation – reflection on the modes of reading contemporary poetry is accompanied by an analysis of a number of concrete poems (among others by William Carlos Williams, Tom Raworth, Susan Howe) – is above all a study of the „structure of changes” of the contemporary poem, a study oriented at a skillful way of posing questions regarding poems, rather than furnishing answers and coming up with ready-made interpretations.

**Tomasz Cieślak-
-Sokolowski**
Uniwersytet
Jagielloński

Jak czytać współcześnie współczesną poezję? Kilka uwag o strategii krytycznej Marjorie Perloff

Najprostsza odpowiedź na tytułowe pytanie brzmieć powinna – wszystko zależy od przyjętej definicji współczesności. W tym tekście chciałbym opowiedzieć o jednej takiej – wyrazistej – definicji, jaką daje się wyczytać z pisarstwa krytycznego uznanej, choć wciąż słabo obecnej w świadomości naszej rodzimjej krytyki literackiej, amerykańskiej krytyczki – Marjorie Perloff¹.

Tę pierwszą odpowiedź chciałbym wstępnie skomplikować o jedno dopowiedzenie: tryb lektury współczesnej poezji zależy tyleż od przyjętej definicji współczesności, ile – w równym stopniu – od literatury, jaką chcielibyśmy czytać². W ostatniej części tego tekstu przyjdzie zatem dokonać wyboru – i w tym względzie – stać się stronnikiem pewnej dykcji poetyckiej.

¹ Marjorie Perloff jest emerytowaną profesorką Stanford University, autorką kilkunastu książek (od spisanej w duchu nowokrytycznym *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*, 1970, po jeden z manifestów tzw. nowych studiów modernistycznych *21st-Century Modernism*, 2002 – książka wydana w prestiżowej serii Blackwell Manifestos). Peter Barry w *The Encyclopedia of Literary Critics and Criticism* (1999) nazwał Perloff czołową amerykańską krytyczką współczesnej poezji, krytyczką łączącą ożywione zainteresowanie dla kanonizowanych poetów Wysokiego Modernizmu (Pound, Eliot) z umiejętnością wsłuchania się w rytm przemian amerykańskiej poezji powojennej (od poetów nowojorskich po tzw. *language poetry* lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych).

² Obie wstępne przesłanki mają swe podłoże w uwarunkowaniach współczesnego dyskursu literaturoznawczego, które Ryszard Nycz określił jako „konsekwencje **kryzysu uprawomocnienia**”: „Współczesny dyskurs teoretyczny nie może uzasadnić swej profesjonalizacji zapewnieniem sobie metajęzykowego statusu ani też wyłącznego dostępu do wiedzy obiektywnej o tym, co jest poza wszelkimi uwarunkowaniami (gdyż uważa ją za wiedzę niemożliwą lub pustą) – lecz «tylko» do wiedzy uzyskanej w rezultacie zastosowanych procedur analitycznych (nieuchronnie z kolei nacechowanych – podmiotowo, społecznie czy kulturowo). Specyficzną właściwością tych metod jest to, że poznawcze wyniki nie dają się tu oddzielić od

Piękna lektura

Jedną z pozycji najczęściej przywoływanych w rozważaniach o najnowszej poezji polskiej czy – jak chcieliby inni – o nowych dykcjach jest 7. numer „Literatury na Świecie” z roku 1986, który – jako pierwsza prezentacja „nowinek” w amerykańskiej literaturze – otworzyć miał linię przede wszystkim o’harystycznych i ashbery’ńskich inspiracji w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Pisał redaktor tego numeru Piotr Sommer:

Układając ten zeszyt, pragnąłem po prostu zachować niejaką równowagę między tym, co napisali poeci, a tym, co napisano o nich. Przy okazji pierwszej pokazniejszej prezentacji poetów nowojorskich w Polsce – przybliżenie tła, na jakim należy ich czytać, wydawało się sprawą nie mniej ważną niż same wiersze³.

I w to właśnie „tło” lekturowych przyzwyczajzeń z jednej strony i wyzwania z drugiej rekonstruuje w swoim szkicu – otwierającym numer „Szkoła nowojorska” – Perloff. Myślę oczywiście o tekście *Nowe progi, stare antynomie: współczesna poezja a granice egzegezy*⁴. Warto w tym miejscu – w największym chociaż skrócie – odtworzyć podstawowe składniki postulatów zaprezentowanych w tym artykule.

Perloff otwiera swój szkic z połowy lat siedemdziesiątych próbą opisu sytuacji badań literackich wobec wyzwań stawianych przez Nową Poezję. Zauważa, że szczególnie dwa tryby lektury uległy raptownemu wyczerpaniu. „Intencjonalny styl krytyczny” – czyli styl wspierania własnej interpretacji na deklarowanych przez poetę zamiarach – doprowadził do sytuacji, w której sami twórcy zbudowali zarazem dominujący model historycznoliteracki oraz szkołę tegoż modelu lektury (to oczywiście historia kariery kategorii Wysokiego Modernizmu i Nowej Krytyki, historia przejścia czołówki poetów anglosaskich na uniwersytety w latach trzydziestych i ich zdominowania na kilka następnych dekad⁵). Kres „egzegezy symbolistycznej” – „objaśniania znaczenia, im bardziej skomplikowanego i ulotnego, tym lepiej”⁶ – związany jest zaś z niemożliwą do utrzymania ówczasie (i współcześnie) koncepcją natury tekstu poetyckiego, w którego centrum miałyby stać poddający się rozszyfrowaniu „gęsty” symbol.

sposobów ich uzyskania” (*idem, Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 35).

³ P. Sommer, [Układanie numeru...], „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, IV str. okł.

⁴ Por. M. Perloff, *Nowe progi, stare antynomie: współczesna poezja a granice egzegezy*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, s. 5–29.

⁵ W tej sprawie por. M.H. Whitworth, *Introduction* [w:] *Modernism*, red. M.H. Whitworth, Malden, Oxford 2007, s. 49.

⁶ M. Perloff, *op.cit.*, s. 9.

I w tym właśnie miejscu pojawia się kluczowe pytanie *Nowych progów, starych antynomii*: „Jak więc traktować poezję współczesną?”⁷. Pierwsze wskazanie daje się wyczytać z następującego zdania Perloff, skreślonego na marginesie *Eseju o stylu*: „Skoro obrazy O’Hary opierają się [...] interpretacji symbolistycznej, musimy pogodzić się z ich znaczeniem dosłownym”⁸. W ten sposób docieramy – podpowiada krytyczka – do możliwości opisanie tematu wiersza: „[...] streszczenie może opisać to, co wiersz mówi, lecz daje nam znikome pojęcie o tym, jak wiersz działa”. I ta właśnie uwaga otwiera pole zasadniczej konieczności. Perloff pisze:

Bowiem oryginalność i odrębność *Eseju o stylu* polegają na tym, co Szklowski nazwał „defamiaryzacją” lub „uniezwykleniem” – usunięciem przedmiotów z pola widzenia „automatyzmu postrzegania”. Nie powinny nas interesować znaczenia poszczególnych słów bądź zbitek słów, lecz struktura tych znaczeń⁹.

Uważne (re)konstruowanie krajobrazu językowego wiersza post-symbolistycznego, „wiersza gestu” sprowadza się ostatecznie do przyjemności szczególnego rodzaju współuczestnictwa. Perloff przekonuje, że czytelnik pogodzony ze znaczeniem dosłownym (tym, o czym wiersz mówi) jest w stanie wkroczyć w akcję wiersza, czyli odpowiedzieć na proces, w którego trakcie poeta reaguje na rzeczy będące w jego otoczeniu¹⁰.

Brzmieć to może jak proste powtórzenie formalistycznej dyrektywy, jak próba zrozumienia współczesności narzędziami z minionej, domkniętej epoki. Rosyjski formalizm w połowie lat osiemdziesiątych, ale i później przypominać musiał z trudem przewyciężany w Polsce paradygmat badań literackich. Atrakcyjność odwołań Perloff dla czytelników pamiętających dobrze – najczęściej z czasów własnej polonistycznej edukacji – klasyczne teksty Edwarda Balcerzana mogła się okazać zapewne wątpliwa¹¹. Tak przypuszczalnie tłumaczyć wypada długie milczenie o tekście Perloff, z jakim mamy do czynienia w krytycznoliterackich debatach o sposobach lektury nowej poezji¹².

⁷ *Ibidem*, s. 12.

⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁹ *Ibidem*, s. 18.

¹⁰ Por. *ibidem*, s. 27.

¹¹ Chodzi oczywiście o odmienne koleje recepcji formalizmu rosyjskiego w Polsce i Stanach Zjednoczonych. Mówiąc najprościej (i zgadzając się na pospieszne uproszczenia), nasze rodzime próby aplikacji związane były silnie z wstępującym paradygmatem strukturalistycznym (zarówno koncepcja „sytuacji lirycznej”, jak i najbardziej „formalistyczna” z książek Balcerzana *Kregi wtajemniczenia* w ramach tegoż paradygmatu znajdowały swoje uzasadnienie), natomiast w krytyce amerykańskiej – jak w przypadku pisarstwa krytycznego Perloff – formalizm rosyjski (na równi z lekcją dekonstrukcji) pozwalał osłabiać nawyki symbolistycznej egzegezy nowokrytycznej.

¹² Stało się już chyba regułą, że o pisarstwie Marjorie Perloff mówią chętnie sami współcześni poeci (por. indeks książki rozmów z Andrzejem Sosnowskim *Trop w trop*), podczas gdy krytycy opisujący twórczość tychże poetów o amerykańskiej krytyczce pamiętają rzadko (szkic *Nowe progi, stare antynomie* cytuje w swoim przeglądowym artykule Joanna Orska *Co to jest o’haryzm – próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 1998, nr 3, s. 44–56).

Tymczasem, jak mi się wydaje, zabrakło jedynie (?) tła dla „tła, na jakim należy czytać”. Ten właśnie klimat, specyficzny klimat amerykańskiej krytyki od połowy lat siedemdziesiątych chciałbym w kilku, skrótowych z konieczności, zapiskach odtworzyć.

Zacznę od z pozoru mało znaczącego passusu *Nowych progów, starych antynomii*, w którym Perloff omawia „krytyczną reakcję na poezję Williama Carlosa Williamsa [jako] [...] przykład niepowodzenia estetyki symbolistycznej w podejściu do poezji post-symbolistycznej”. Podsumowując ten fragment rozważań, pisze krytyczka:

Williamsowi rzeczywiście wystarcza prezentacja, jak tego pięknie dowiódł Hillis Miller [w książce *Poets of Reality*, Cambridge 1969, s. 285–359 – przyp. mój, T.C.-S.], i właśnie ów przedstawiający charakter poezji Williamsa doprowadził, zdaniem Millera, do „zrewolucjonizowania ludzkiej wrażliwości”. Pomimo jednak tak rzadkich rozpraw, jak te autorstwa Millera [...], większość tak zwanych krytycznych opracowań Williamsa i jego następców jest w gruncie rzeczy w dalszym ciągu [...] serią niekończących się komentarzy, które próbują objaśniać co trudniejsze symbole w tekście¹³.

Piękna lektura Josepha Hillisa Millera jest więc takim stylem czytania, który stanowić ma opór wobec krytycznego przesądu, że dobry wiersz to taki, który nie tyle mówi o tym, o czym mówi, lecz o tym, co jest symbolizowane przez to, co zostało wypowiedziane. (W przypadku *Jachtu* Williamsa w ramach takiego przesądu ważniejsze – dla interpretatora – miałoby być to, co wyścig jachtowy może symbolizować, niż sam ten wyścig). Powtórzony w ramach tego odniesienia postulat kresu „egzegezy symbolistycznej” nie wyczerpuje się jednak w sentymentalnym zauważeniu „pięknej” interpretacji. Wskazanie nazwiska Hillisa Millera wprowadza raczej w specyficzny klimat połowy lat siedemdziesiątych XX wieku.

Z tego też czasu pochodzi ciekawy tekst *Deconstructing the Deconstructers*¹⁴, który – jak mi się wydaje – jest w stanie zdać relację z pewnej przygody amerykańskiej krytyki. Mówiąc najprościej, podpowiada on, jak można by rozumieć lekcję dekonstrukcji jako szkoły czytania współczesnej poezji. Hillis Miller przekonuje w nim, że założycielski esej Jacques’a Derrida *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* dziesięć lat od jego zaprezentowania funkcjonuje w amerykańskiej krytyce literackiej na innych zasadach niż te, które warto byłoby podjąć w praktykach lekturowych. Hillis Miller „dekonstruuje dekonstrukcjonistów”, by odświeżyć pytanie o kategorię gry, którą należałoby umieścić w centrum myślenia o tekście (literackim), oraz o to, co sam Derrida określił „ryzykiem” „dalszego czytania w określony sposób”¹⁵.

¹³ M. Perloff, *op.cit.*, s. 10.

¹⁴ Por. J. Hillis Miller, *Deconstructing the Deconstructers*, „Diacritics” 1975, nr 2 (vol. 5), s. 24–31.

¹⁵ Por. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 261.

Autor *Deconstructing the Deconstructors* zwraca uwagę na newralgiczny punkt, który nazywa „momentem lingwistycznym”. Pisze, że jest to moment krytyki zawieszonyj w przedłużonym badaniu języka jako takiego – gry figur w języku, czyli tego, co język wytwarza. W tak pomyślanej „elastycznej” analitycznej retoryce dostrzega Hillis Miller szansę – po pierwsze – bliskiego czytania¹⁶, po drugie – co stanowi konsekwencję uwagi pierwszej – twórczego zagospodarowania momentu lingwistycznego, momentu aporii (czyli rozpoznania figuratywnego skomplikowania aktu własnej interpretacji): „[...] odtąd niemożliwy staje się powrót jakby nigdy nic do naiwnej, mimetycznej interpretacji”¹⁷.

Ten zarysowany w połowie lat siedemdziesiątych projekt znalazł swe kluczowe dopełnienie w jednej z późniejszych książek Hillisa Millera *The Linguistic Moment*¹⁸. W zakończeniu obszernego wstępu *Between Theory and Practice* krytyk formułował swoiste zakresy owego twórczego zagospodarowania momentu aporii. Moment lingwistyczny – pisał – nie oznacza, że autor nie wie, co chciałby powiedzieć w sposób prosty; nie oznacza jakiegoś możliwego do uleczenia w akcie interpretacji błędu; nie oznacza także woli czynienia komplikacji dla interpretatora; oznacza raczej – dodawał – zawieszenie przez interpretatora woli osiągnięcia podstawy, jednolitego sensu, oznacza zgodę na wielość sensów, wreszcie – zgodę na nierozstrzygalność jako nieodłączną konieczność języka. Dlatego też krytyczny komentarz nie tyle przybierać ma postać domkniętej opowieści o centrum wiersza, książki, ile – w serii dopowiedzeń, przypisów – zdawać relację z efektu nieokreśloności¹⁹.

Autor *Deconstructing the Deconstructors* opisuje także – oprócz wspomnianego zaniedbania prób twórczego zagospodarowania momentu aporii – pewien nawyk, jaki wytworzyła nazbyt pospieszna recepcja tekstu Derridy – mówi o dość powszechnej tendencji formułowania tezy o radykalnym zerwaniu pomiędzy modernizmem a postmodernizmem²⁰. (Z perspektywy czasu kanonicznym przykładem tejże retoryki zerwania stały się słynne tabele Ihaba Hassana, w których krytyk na zasadzie prostych opozycji zestawiał właściwości stylu literatury modernistycznej i postmodernistycznej²¹). Tej retoryce pisarstwo krytyczne Perloff nigdy się nie poddało. Warto w tym miejscu wskazać kilka elementów, które ułatwiły autorce *Nowych progów, starych antynomii* ów opór wobec nazbyt pospiesznego uznania postmodernizmu za jedyną

¹⁶ Przypomina się przetłumaczone na język polski zdania J. Hillisa Millera: „Tak trudno, nazbyt trudno, skupić uwagę na tekście” (*idem, Czytanie dokonujące odczytania* [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 131).

¹⁷ *Ibidem, Deconstructing the Deconstructors...*, s. 30. Hillis Miller stwierdzał w tonie dość kategorycznym: „Odkrycie (bądź przywołanie z przeszłości) takiej analitycznej retoryki [...] stanowi wielkie zadanie badań literackich w najbliższym czasie” (*ibidem*).

¹⁸ Por. J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985.

¹⁹ *Ibidem*, s. 54–58.

²⁰ Por. *idem, Deconstructing the Deconstructors...*, s. 27.

²¹ Zob. np. I. Hassan, *POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography* [w:] *idem, Paracriticism*, Urbana, London 1975, s. 39–62.

funkcjonalną kategorię wyjaśniającą współczesność literacką. (Będę w tym fragmencie swojego tekstu podążał śladem krótkiej charakterystyki trzech ledwie książek krytyczki z lat 1981–2002).

W roku 1981 Marjorie Perloff w swoisty sposób podsumowała gorącą dekadę poszukiwań – pisała we wprowadzeniu do *The Poetics of Indeterminacy*:

Ta książka ma swój początek w okresie, gdy osiem lat temu pisałam o poezji Roberta Lowella. Podczas studiów nad Lowellowskimi „imitacjami” Rimbauda pojawiła się myśl, której jak dotąd nie zrewidowałam, że to, co nieprecyzyjnie nazywamy „modernizmem” w anglo-amerykańskiej poezji w rzeczywistości składa się z dwóch oddzielnych, chociaż często przeplatających się wątków, pasm: z symbolistycznego trybu, który Lowell odziedziczył po Eliocie i Baudelaire’u oraz niejako poza, ponad nimi, wywodzącego się od wielkich romantyków, „antysymbolistycznego” trybu nieokreśloności czy „nierozstrzygalności”, niedosłowności i wolnej gry, którego pierwszym przykładem są Rimbaudowskie *Iluminacje*²².

Manewr wpisany w te zdania wart jest szczegółowego odtworzenia. Przede wszystkim amerykańska krytyczka osłabia wyjaśniającą moc kategorii modernizmu (rozumianego jako homogeniczna epoka). Zamiast takiego modelu periodyzacyjnego proponuje lekturę genealogiczną (zainteresowaną raczej podążaniem śladem łańcucha określonych zależności, organizowaną przez napięcie pomiędzy konkurencyjnymi pasmami wpływów). Dzięki tak pomyślanej perspektywie ciągłości, jak przekonuje Perloff, zasadnie udaje się zrozumieć zarówno wczesne impulsy, jak i ich późniejsze modyfikujące powtórzenia.

Pięć lat później, w roku 1986, wydaje badaczka najbardziej chyba znaną, najczęściej przywoływaną swoją książkę, *The Futurist Moment*²³. We wstępie do niej Perloff przyznaje, że praca została pomyślana jako swoiste uzupełnienie książki *The Poetics of Indeterminacy*. To zastrzeżenie o tyle istotne, że w książce poświęconej (genealogicznym) studiom poezji od Rimbauda do Cage’a zależało krytyczce na opisaniu modernistycznych poetyk „antysymbolistycznych”; w książce *The Futurist Moment* następuje swego rodzaju rewizja tego ostrego (nazbyt ostrego – jak stwierdza krytyczka) podziału. Badaczka tak wyznacza ramy swojego zamierzenia:

Moim zadaniem, w każdym razie, jest nie tyle poczynić rozróżnienia, ile zbadać kontur **szczególnego momentu** w literaturze i historii sztuki, którego wybuch rzucił długi cień [podkr. moje – T.C.-S.]²⁴.

Chodziłoby więc o studium pewnego przypadku, który stanowił moment inicjalny dla wielu zjawisk sztuki dwudziestowiecznej (w centrum tej pracy staje technika kolażu).

²² M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton 1981, s. VII.

²³ Por. eadem, *The Futurist Moment*, Chicago, London 2003 (I wyd. 1986).

²⁴ *Ibidem*, s. XXXVIII.

Już w latach bezpośrednio następujących po opublikowaniu *The Futurist Moment* wskazywano na prekursorski charakter książki. Podkreślano przede wszystkim fakt, że praca Perloff jako wyrazista reinterpretacja modernizmu, ruchu modernistycznego owocuje taką wizją, w której jego różnorodność domaga się opisu nie tyle w kategoriach serii -izmów, ile w serii ponownych lektur kluczowych tekstów tę różnorodność pozwalających rozplanować. Pomimo wyraźnie określonego projektu lekturowego, jego kształt trudno się przebił do powszechnej świadomości interpretatorów literatury modernistycznej. We wstępie do wznowienia *The Futurist Moment* z roku 2003 Perloff spisuje anegdotę ilustrującą ten problem. Wielokrotnie bowiem przy okazji różnego rodzaju konferencji przedstawiana była jako autorka nie *The Futurist Moment*, lecz *The Futurist Movement*. Stąd jedną z części owego wstępu do drugiego wydania zatytułowała wyraziście – nie pozostawiając żadnych złudzeń – *Moment, Not Movement*²⁵. Badaczka określiła przy tej okazji wyraźnie różnicę pomiędzy opisem futurystycznego, modernistycznego ruchu a opisem modernistycznego momentu. O ile myślenie o futuryzmie w kategoriach ruchu pociągałoby za sobą konieczność opisu jego zasadniczych wystąpień, dominujących rodzajów artystycznej działalności, kolejnych ewolucji i transformacji, o tyle kategoria momentu pozwala badaczowi literatury na zauważenie wewnętrznego skomplikowania zjawisk, które kojarzone mogą być z owym -izmem. Po stronie tego skomplikowania – znaczonego duktem konkretnych tekstów jako impulsów rzucających długi cień na historię literatury i sztuki XX wieku – zdaje się opowiadać Perloff²⁶.

W tym sensie rodzajem swoistego podsumowania okazuje się książka *21st-Century Modernism* z roku 2002²⁷. Krytyczka we wstępie do niej zauważa (proklamuje?) zasadniczą zmianę punktu widzenia na początku XXI wieku. Uznaje, że do retoryki zerwania z lat sześćdziesiątych (tu pojawia się przykład słynnej antologii Donalda Allena *The New American Poetry. The Post-moderns*), nie ma już łatwego powrotu, że koncept postmodernizmu i jego oddzielenia od literackiego modernizmu coraz mniej mówi o współczesnej poezji²⁸. Badaczka proponuje więc odnowioną lekturę modernistycznych początków, widząc zasadniczą potrzebę pokazania, w jaki sposób „szczególne dziedzictwo wczesnego modernizmu jest odzyskiwane przez nowe poetyki współczesnej poezji”²⁹.

Zadaniem zasadniczym okazuje się więc wyrazisty projekt ponownej lektury wczesnego modernizmu. Punktem kluczowym dla Perloff – „ude-

²⁵ *Ibidem*, s. XXII–XXVII.

²⁶ W ciekawy sposób odróżnienie, które czyni we wstępie do drugiego wydania *The Futurist Moment* Perloff, rozróżnienie kategorii *movement* i *moment* oraz użyteczność drugiej z nich doprecyzowuje Rainer Rumold w książce *The Janus Face of the German Avant-Garde: from Expressionism toward Postmodernism* (Evanston 2002, s. X–XV).

²⁷ Por. M. Perloff, *21st-Century Modernism. The „New” Poetics*, Malden 2002.

²⁸ *Ibidem*, s. 1–3.

²⁹ *Ibidem*, s. 6.

rzeniem”, „wstrząsem” – jest tu poezja Eliota. Awangardowa poezja Eliota ma wyznaczać ten horyzont najnowszej poezji, który dałoby się opisać przez „nowe zainteresowanie dla języka, dla siły słów”³⁰. Perloff próbuje pokazać – nade wszystko – że modernizm (głównie awangardowy) wcale się nie wyczerpał. (Warto dodać w tym miejscu, że podtytuł książki Perloff – *The „New” Poetics* – można czytać jako odpowiedź na jedną z najważniejszych interpretacji poezji Eliota, Pounda i Yeatsa – w ramach wpływowej w latach sześćdziesiątych akademickiej Nowej Krytyki – czyli książkę C.K. Steada *The New Poetic*³¹).

Kolejne książki amerykańskiej krytyczki okazały się prekursorskim wkładem w markę „Nowych Modernizmów”, którą The Modernist Studies Association (MSA) wypracowało w ramach edycji corocznych konferencji oraz działalności czasopisma „Modernism/Modernity” od połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku³².

Piękne lektury a współczesna poezja polska

We wprowadzeniu do antologii *Była sobie krytyka...*, w swoisty sposób podsumowującej kierunki rozwoju języków krytycznych w latach dziewięćdziesiątych, Dariusz Nowacki i Krzysztof Uniłowski pisali m.in.:

Jeżeli zonglowanie odniesieniami kulturowymi stanowi charakterystyczny przykład „uciekania” poza tekst, to inspiracje dekonstrukcjonistyczne moglibyśmy uznać za przejaw tendencji przeciwnej, mianowicie „okopania się” w tekście. Tyle tylko, że – podobnie jak w przypadku uniwersyteckiej nauki o literaturze – akurat te wpływy są mniej niż skromne. O dekonstrukcjonizmie znacznie częściej się mówi, niż z niego korzysta. Owszem, do słownika krytyków przeniknęły niektóre pojęcia o dekonstrukcjonistycznym rodowodzie (na przykład „suplement” i „suplementacja”). Odgrywają one jednak najczęściej rolę ornamentu lub też traktowane są jako takie same kategorie opisowe jak terminy strukturalistycznej proveniencji³³.

³⁰ *Ibidem*, s. 185.

³¹ Por. C.K. Stead, *The New Poetic*, London 1964.

³² O czołowej roli MSA we współczesnych studiach modernistycznych oraz prekursorskiej roli indywidualnych projektów krytycznych w odnowieniu zainteresowania modernizmem literackim pisze np. Michael Coyle w tekście *With a Plural Vengeance: Modernism as (Flaming) Brand* („Modernist Cultures” 2005, nr 1 (vol. 1), s. 15–16).

³³ D. Nowacki, K. Uniłowski, *Do czytelnika [w:] Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2003, s. 16. Por. także: „Po roku 1989 zmieniły się zasady funkcjonowania literatury, obraz rynku literackiego zaczął się coraz bardziej komplikować, urozmaicać [...]. Krytyka musiała oswoić nową sytuację, wzbogacić własne instrumentarium, tym bardziej że wypracowane wcześniej strategie interpretowania i wartościowania tekstów literackich okazały się zbyt mało elastyczne. Krytycy musieli opracować nowy katalog lekturowych instrukcji obsługi tekstów. W poszukiwaniu inspiracji penetrowano różne dziedziny humanistyki: filozofię, psychologię czy socjologię. Wiązało się to również z przerabianiem w naszym kraju po roku 1989 przyspieszonego kursu myśli pono-

Opisywane przez krytyków aktywnie uczestniczących w poszukiwaniu nowych języków krytycznych, czyli niejako od wewnątrz, ornamentacyjne splecenie dekonstrukcji i literatury nie mogło zaowocować – tak jak w ramach pisarstwa krytycznego Perloff, pisarstwa, które zarazem wsłuchuje się w lekcję amerykańskiej dekonstrukcji oraz stanowi kluczowy element odnowionych studiów nad modernizmem literackim – odrobieniem kluczowej lekcji współczesności, a mianowicie wykształceniem stylu lektury owocującego dalszym czytaniem w określony sposób³⁴.

Pora stać się stronnikiem jednego wiersza. W zakończeniu tego tekstu wypada wreszcie odsunąć się nieco od tła lektury na rzecz samej praktyki czytania, czyli wypowiedzieć kilka uwag o przyjemnych trudnościach, na jakie natrafia czytelnik utworu Marcina Świetlickiego *Tak, kawiarniany dekadentyzm*:

Tak, kawiarniany dekadentyzm,
upiorne kołysanki wprawiające w
odrętwienie – to robię, mam to
szczęście, mam tę
nadzieję.

I póki nie pojawi się rumiany prześladowca
(tak sobie śmierć zawsze wyobrażałem)
rasista ukierunkowany
na moją rasę, póki jeszcze
mnie nie namierzył,

będę mruczał
upiorne kołysanki, świecie zaśnij
wreszcie, zdrętwiej, zemdlej
i nie rań więcej³⁵.

Temat tego wiersza jest łatwo rozpoznawalny, bez trudu daje się go osadzić także zarówno w podstawowych perypetiach bohatera lirycznego twórczości poetyckiej Marcina Świetlickiego, jak i w prototypowej sytuacji bohatera jego kryminalnych powieści, Mistrza, przesiadującego w biurze (nie bez znaczenia

wczesnej. Pisma Derridy, Baudriliarda, Foucaulta, Lacana czy Baumana stały się nieomalże lekturami obowiązkowymi dla krytyków, szczególnie tych należących do młodszego pokolenia. Inna sprawa, że fascynacje odkrywanymi właśnie narzędziami krytycznoliterackimi często przybierały formę fatalnego, acz krótkotrwałego, zauroczenia. Z dwóch najwyrazistszych, często stosowanych przez krytykę w latach dziewięćdziesiątych metodologii, czyli dekonstrukcjonizmu i feminizmu, ostała się ta druga, a dekonstrukcjonizm umarł śmiercią naturalną w wieku wczesnomłodzieńczym” (R. Ostaszewski, *Fortece i przesmyki. O gettowości w krytyce literackiej*, „Opcje” 2001, nr 5, s. 9).

³⁴ Od roku 2003 oczywiście sporo się zmieniło – zostały opublikowane znakomite książki Jacka Gutorowa (*Urwany ślad* oraz *Księga zakładek*), Joanny Mueller (*Stratygrafie*) czy Kacpra Bartczaka (*Świat nie scalony*) – zarazem starające się lekcję dekonstrukcji niespiesznie odrobić, jak i pytające o konsekwencje tejże lekcji dla stylu lektury współczesnej poezji polskiej.

³⁵ M. Świetlicki, *Tak, kawiarniany dekadentyzm* (z tomu *Muzyka środka*, 2006) [w:] *idem, Wiersze*, Kraków 2011, s. 405.

byłby tu zapewne również wątek biograficzny). Jednym słowem, „kawiarniany dekadentyzm”, który zawsze oznacza uparte mruczenie piosenki „przeciw” – przeciw unieruchomieniu, przeciw nieczynności w świecie „rumianych prześladowców”.

Konwersacyjny styl tego wiersza, wręcz nachalnie funkcjonująca jednostkowa perspektywa podmiotu lirycznego sprawiają, że niechybnie rozczarowany poczuje się każdy interpretator, który zechciałby się doszukiwać symbolicznej struktury w utworze (świat to ten świat, „rumiany prześladowca” – śmierć także skrojony jest na miarę wyobrażeń tego, a nie innego bohatera). Nie ma wyjścia – trzeba się pogodzić ze znaczeniem dosłownym.

I wydaje się, że utwór *Tak, kawiarniany dekadentyzm* opowiada po raz kolejny – według wpływowej formuły Piotra Śliwińskiego – historię zaangażowanego outsidera, który angażuje się po stronie pewnego modelu poezji, „poezji uczestniczącej” (upodrzedniającej kontekst literacki na rzecz kontekstu egzystencjalnego). Wiersz Świetlickiego, gdyby zapytać o to, jak działa, a nie o to, co oznaczają kolejne zbitki słów, zaczyna jednak odsuwać się od „kawiarnianego dekadentyzmu”, tłumaczyć go na inny język „odrętwienia”. Łatwo zauważyć, że jedna tylko fraza zostaje w ramach tych trzech strof dokładnie powtórzona w nagłosie dwóch wersów („upiorne kołysanki”). Trudniej dostrzec, że w pierwszym przypadku fraza ta zostaje szybko – łatwo – stematyzowana w niemal czterech wersach (podpowiada zasadniczy temat, problem wiersza), natomiast w strofie ostatniej rozpisana jest na niespełna trzy wersy. (Dwie początkowe strofy liczą pięć wersów, strofa zamykająca wiersz krótsza jest o jeden wers – w efekcie mamy wrażenie, że w zakończeniu dokonano pewnego skrótu czy też ucięcia; być może także ten skrót z ostatniej strofy pozwala, zachęca do stawiania pytań domkniętej strukturze zdań poprzednich strof: gdyby wszystkie miały cztery wersy, dwie pierwsze załamywałyby się w toku przerzutniowym, redukując w ten sposób „nadzieję” i wskazując na pewnego rodzaju pospieszność – „póki jeszcze”).

Niby więc powtarzamy wciąż to samo, ale jednak analiza kompozycji wiersza ujawnia swoisty poślizg, liryczny poślizg. Przyjrzyjmy się dokładnie językowemu krajobrazowi ostatnich fraz:

[...] świecie zaśnij
wreszcie, zdrętwiej, zemdlej
i nie rań więcej.

Słowo „świecie” (nie świat – w końcu gdy mamy „świecie”, bliżej jest do „świecić”, a zatem – jak pisał niegdyś Marian Stala, zauważając, że nazwisko autora *Zimnych krajów* to dobre nazwisko dla poety – i do samego Świetlickiego; o uzasadnienie tej bliskości Marcina Świetlickiego spisującego *Muzykę środka* nachalnie dopytywać się nie powinniśmy) otwiera – w ramach spisane w ośmiu zaledwie wyrazach zaklęcia – grę aliteracyjnych powtórzeń. Powracają więc układy samogłosek już znanych (ze słowa „świecie” – jak we „wreszcie” czy „nie”), ale i ich modulacje (-wiej, -ej, -ij). Łatwo zauważyć, że

tylko wyraz „rań” nie zbliża się do tego swoiście Świetlickiego (przepraszam za neologizm) krajobrazu głoskowego. Ten krajobraz nie układa się w żadną domkniętą opowieść (o doświadczeniu podmiotowym, o takim czy innym przeżywaniu świata). Raczej wyznacza niedomknięte, nieokreślone ramy tego doświadczenia.

Sytuacja okazuje się jeszcze trudniejsza do (interpretacyjnego) rozstrzygnięcia, jeśli zauważyć, że Świetlicki „mruczy” swoją „upiorną kołysankę” nie do końca własnym głosem:

[...] tak jakbyś nie wiedział,
 że będziesz odtąd tylko na przemian raną i blizną
 [...] uśnij, zanim
 dopędzi cię ten żar,
 to światło, które cztery lata
 czyhało w pędzie, aż otworzysz oczy.

I może jeszcze wyraźniej:

[...] śpij, nie budź się, świergocze świt
 i szary szum sitowia szepcze cicho.
 [...] śpij; w ciszy, w świetle ostrym śpij,
 ze stołu krew spłynęła, lśnią czarne promienie
 okrągłych liter, zwrócone do wewnątrz. [...]

To oczywiście fragmenty utworów Stanisława Barańczaka – o niebagatelnych, także dla Świetlickiego tytułach – *Kołęda* i *Kołysanka* z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych³⁶. Zasadą struktury wiersza (na poziomie kompozycji, głoskowego skomplikowania, ale i w konstrukcji samego głosu) okazuje się powtórzenie, które pełni się w ramach tego wiersza do tego stopnia, że żadne rozstrzygnięcie, żadna stała pozycja nie jest możliwa.

Można oczywiście postawić zarzut, że w tego typu interpretacji nowokrytyczne *close reading* ma się dobrze³⁷, że ten styl lektury sprawdza się być może w bliskiej lekturze kilku wersów. To jednak konieczny początek – na przykład opowieści o *Wierszach* Marcina Świetlickiego, wstęp, który stać się

³⁶ Por. odpowiednio: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 68 i 103–104.

³⁷ Ta uwaga otwiera zapewne pole dla koniecznego dopowiedzenia – znacznie jednak przekraczającego ramy tego krótkiego szkicu. Być może dobrym początkiem tego kierunku rozważań mogłoby się okazać zdanie Arta Bermiana, zwięźle podsumowującego przygody lekturowych praktyk amerykańskiej krytyki: „dekonstrukcja jest sceptyczną Nową Krytyką” (*idem, From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Urbana 1988, s. 278). Tę opowieść można by zacząć także, wskazując na dług, jaki pisarstwo Perloff zaciągnęło u Hugh Kennera – jako jednocześnie ucznia guru Nowej Krytyki Cleantha Brooksa oraz krytycznego tej szkoły komentatora: „poszukiwał nie tego, co centralne, ale tego, co wprowadza różnicę” (M. Perloff, *Hugh Kenner and The Invention of Modernism*, „Modernism/modernity” 2005, nr 12 (vol. 3), s. 465).

może obietnicą ustalenia roli, zasięgu tego typu struktur znaczeń w całej twórczości autora *Muzyki środka*. Co więcej, ten styl lektury pozwala nie tyle zdać relację z tematów celowo dosłownej poezji współczesnej, ile obiecuje współuczestnictwo w akcji wiersza, w procesie, w którego trakcie poeta reaguje na rzeczy będące w jego otoczeniu.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, poezja współczesna, modernizm, późny modernizm, interpretacja, literary criticism, contemporary poetry, modernism, late modernism, interpretation

***HOW TO READ CONTEMPORARY POETRY
IN A CONTEMPORARY WAY? A FEW REMARKS ABOUT
THE CRITICAL STRATEGY OF MARJORIE PERLOFF***
SUMMARY

The article constitutes an attempt to pose a question regarding the modes of reading contemporary poetry; at the same time, it ought to be noted that the term contemporary literature is understood broadly and it denotes primarily changes in the modernist and late-modernist literature. It is, on the one hand, the critical writings of Marjorie Perloff – described here against the background of the adventures of the American criticism of the 20th and 21st century, and on the other, a reading of Marcin Świetlicki's single poem *Tak, kawiarniany dekadentyzm* – that proved to be convenient fields to pose the above question. The thesis concerning the exhaustion of the intentional critical style and mode of symbolist exegesis is accompanied by an attempt to reconstruct the principles which would make it possible in contemporary times to read closely a work of poetry.

RECENZJE I OMÓWIENIA



Tomasz Mizerkiewicz
Uniwersytet
im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Krytyka powodowana gniewem (O *Antologii dwudziestowiecznego pamfletu polskiego* w opracowaniu Doroty Kozickiej)

Antologia polskiego dwudziestowiecznego pamfletu krytycznoliterackiego przygotowana przez Dorotę Kozicką¹ wydaje się jednym z bardziej znaczących symptomów pewnej współczesnej zmiany w rozumieniu krytyki literackiej w Polsce. Jeszcze do niedawna istniała ona jako dosyć tradycyjna dziedzina na styku literatury i literaturoznawstwa o statusie podejrzanym, gdyż jawnie sprzecznym – co chyba nie było zbyt chętnie roztrząsane – z pewnymi dokonanymi rozstrzygnięciami teoretycznymi oraz filozoficznymi. Poststrukturalistyczna perspektywa widzenia krytyki właściwie negowała możliwość jej prawomocnego uprawiania. Na pierwszej stronie *Przyjemności tekstu* pisał Roland Barthes: „odwrócę wzrok, to będzie moja jedyna negacja”². Słyszeliśmy przeto, że we Francji czy krajach anglosaskich naszemu terminowi „krytyka literacka” nic nie odpowiada, gdyż tam określenie to obejmuje różne teksty interpretujące literaturę, w tym także filologiczne dysertacje naukowe. U nas jednak nadal krytyka nie polegała na Barthesowskim odwracaniu wzroku, negacja wpisywana w gesty krytyczne była ujawniana, wypowiedziana, zaczepna, kojarzyła się z takimi eksperckimi „wybrykami”, jak wartościowanie i hierarchizowanie. Uprawianie krytyki literackiej stawiało wręcz na pozycji staroświeckiego amatora literatury. Tak przynajmniej mogło to wyglądać z punktu widzenia poststrukturalistycznych dyskursów dokonujących ekspansji w polskich naukach humanistycznych. Krytyk mógł być widziany jako ktoś, kto nie przekroczył pewnego progu świadomościowego lub z niejasnych powodów przed owym przekroczeniem się wzbraniał.

¹ „Chamuły”, „gnidy”, „przemilczacze”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*, oprac. D. Kozicka, Kraków 2010.

² R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 7.

Wiele wskazuje jednak na to, że z praktyki nieco wstydlivej, będącej ekspresją podejrzanym przyjemności, a do tego niemal anachronicznej, krytyka literacka zmieniła się w „obiekt” coraz częściej odzyskiwany. Kto wie, czy nawet nie doczekamy niedługo chwili, gdy zmieni się w model pracy każdego, kto pisze o literaturze. Obmyślona przez Kozicką księga „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego* świadczy o tym, że pojawia się potrzeba nowego zrozumienia powodów, dla których powstawały i powstają równie niebezpieczne wypowiedzi co pamflet. Zamiast postawy negocjacyjnej, poszanowania dla odmienności głosów literackich i krytycznoliterackich, partnerskiego związku z każdym typem inności historia pamfletu to dzieje nieakceptacji, imiennych napaści, zaczepki i ciągłych zatargów. Zabraniana do niedawna jakakolwiek forma przemocy retorycznej ujawnia się tutaj jako niemal fundamentalny gest wszelkiej pracy krytycznej, jako jej, chciana czy nie, podstawowa tradycja.

Zanim rozwinę te ogólniejsze uwagi, do których skłania antologia Kozickiej, wskażę na istotne cechy szczegółowe tego ważnego tomu. Przede wszystkim trzeba powiedzieć o budzącym uznaniem, solidnym przygotowaniu naukowym liczącej siedemset stron księgi. Przedrukowane teksty opatrzone zostały licznymi przypisami, niekiedy wyjątkowo cennymi – antologistka np. podaje opisy bibliograficzne artykułów będących reakcją na dany pamflet. Ułatwia to czytelnikowi zainteresowanemu poruszoną problematyką dalsze i samodzielne jej prześledzenie w wielogłosie krytycznym. We wprowadzeniu do tomu czytelnik może się zapoznać z historią owej formy wypowiedzi oraz dotychczasowymi ustaleniami definicyjnymi genologów. Krakowska badaczka podkreśla, że pamflet dwudziestowieczny charakteryzuje się proteuszową zmiennością. Znamiona pamfletowe odnaleźć można w tekstach bardzo różnych pod względem gatunkowym: poemacie, powieści, studium filologicznym i innych. Cały zawarty we wstępie komentarz teoretyczny udanie wprowadza w kwestie badanego gatunku, a zarazem ułatwia późniejsze spotkanie z licznymi tekstami wybranymi do antologii. Jak powiada autorka, ich układ jest nieco umowny, bo tematyczny, zaproponowane do lektury artykuły podzielone zostały na cztery kategorie: pamflety uderzające w wybranych pisarzy i pisarki, wypowiedzi gwałtownie polemizujące z niektórymi krytykami, artykuły wypowiadające się na tematy ideowe, wreszcie teksty o wyraźnym zabarwieniu politycznym. Wydaje się, że głównym zadaniem, jakie postawiła przed sobą antologistka, było wznowienie zainteresowania czytelniczego i dyskusji naukowej nad pamfletowym dziedzictwem współczesnej krytyki. Kozicka stworzyła bowiem swoją księgę w sytuacji podwójnego braku: niedostatecznej wiedzy czytającej publiczności o bogatej tradycji dwudziestowiecznego pamfletu oraz nader szczupłej refleksji teoretycznej nad dwudziestowiecznym (może nowoczesnym?) polskim pamfletem. Dlatego teoretyczny wstęp, wybór oraz układ tekstów zapraszają do dwóch aktywności: osobistej konfrontacji ze zróżnicowaniem tekstów tego gatunku oraz do własnej metarefleksji na ich temat, która nawiązywałaby czy rozwijałaby wątki obecne

we wprowadzeniu. W tym też porządku pozwolę sobie przedstawić poniższy komentarz do antologii: najpierw podzielę się kilkoma uwagami zrodzonymi z lektury artykułów, potem nawiążę do problemów teoretycznych.

Na samym początku autorka sygnalizuje chęć zwalczania pewnego stereotypu badawczego, tj. przekonania, że pamflet był gatunkiem typowym dla dawnych epok literackich. Lektura antologii uświadamia, jak bardzo trwałym i naprawdę żywotnym trybem pisania krytycznoliterackiego w XX wieku w Polsce był pamflet. Być może przyczyna tkwi w tym, co zauważyła Kozińska: jest to gatunek ożywający w chwilach zmian polityczno-historycznych. Nasz wiek XX obfitował w raptowne przemiany, był niemal czymś w rodzaju nieustającego „okresu przejściowego”, w naturalny sposób wzmacniającego dyspozycje hiperkrytyczne. Niewykluczone, że przy uważniejszej analizie dałoby się dodatkowo udowodnić, iż nadprodukcja pamfletowa to *signum* polskiej krytyki nowoczesnej jako naznaczonej przez specjalnego rodzaju zmienność.

Ponadto konfrontacja z dwudziestowiecznymi wypowiedziami pamfletowymi musi chyba sprowokować czytelnika do reinterpretacji rodzimej tradycji krytycznoliterackiej. Oglądana od strony pamfletowej, układa się ona w nowy wzór, w którym przynajmniej trzy modele krytycznoliterackie odzyskują aktualność.

Po pierwsze, łatwo zauważyć, że w antologii Kozickiej eksponowaną pozycję zdobywa Stanisław Brzozowski. Nie tak dawno jeszcze prawie nieczytany przez współczesnych antenat, obecnie fundament niejednego projektu pracy krytycznej. Namiętny, a często po prostu natrętny i napastliwy, ton jego filipik ani nie razi już, ani nie nudzi, staje się raczej przykładem niekłamane go zaangażowania w działalność krytyczną.

Po drugie, ze specjalną siłą zaczyna przemawiać do dzisiejszego odbiorcy tekstów literackich retoryka wystąpień krytycznych międzywojnia (Krzywicka, Fik, Słonimski, Nowaczyński i in.). Najprawdopodobniej stopniowe upolitycznienie współczesnej krytyki, bliskiej powoli czemuś, co drukowany w antologii Kisiel nazwał „terroryzmem ideowym”, upodobniło ówczesne prawnicowo-liberalno-lewicowe zatargi krytyki literackiej do niektórych dzisiejszych polemik.

Po trzecie, bardzo zaskakująca jest aktualność sporej części krytyki drugiego obiegu. Długo limitowani w swych hiperkrytycznych zapędach przez cenzurę literaci stworzyli w drugim obiegu cały szereg wypowiedzi czy stylów pamfletowych niezapomnianych po dzień dzisiejszy (teksty Michnika, Wierzbickiego i in.). Z pewnością ich dająca się dobrze odczuć w antologii obecność włącza się w szersze zjawisko odnowionej ważności literatury bezdebitowej, z tym dziedzictwem na nowo układamy sobie obecnie stosunki.

Antologia Kozickiej może być nazwana antologią otwartą, ale równie dobrze określić ją można jako antologię niewygodną. Żaden z czytelników nie pożywi się spokojnie całością przygotowanych tekstów, prędzej czy później coś się okaże nie do przełknięcia. Księga rozpoczyna się od długiego artyku-

łu Wacława Nałkowskiego, rozwijającego postępowo-lewicową interpretację polskiej literatury. Całość tomu zamykają natomiast teksty mocno prawicowe, z antymichnikową diatrybą Andrzeja Horubały w finale. A przecież do adresów politycznych wybranych tekstów rzecz się nie sprowadza, lecz do ogólniej rozumianej „nieczystości” emocji, zamierzeń, retoryk, z którymi jesteśmy konfrontowani. Nie da się ukryć, że czytający antologię musi mieć chwilami uczucie zwykłego obrzydzenia, kiedy np. czyta atakujący Miłosza *Poemat dla zdrajcy* Gałczyńskiego. Innym razem pojawia się wręcz pytanie, czy powinno się w ogóle przedrukowywać artykuły w rodzaju *Poezji kryptożydowskiej* Pieńkowskiego bądź niektóre haniebne artykuły krytyki stalinowskiej. Obok zażenowania odzywa się zatem niemal chęć ocenzurowania owej tradycji pamfletowej. Podobne odczucia podpowiadają, że Kozicka najwyraźniej trafnie dotknęła czegoś istotnego w naszym podejściu do tekstów krytycznych. Tego tomu nie można do końca przeczytać kampfowo, choć można się tego ubawić, przypominając sobie niektóre „obciachowe” ekscesy recenzentów minionego czasu lub co zabawniejsze napaści na adwersarzy. Również nie da się utrzymać postawy oburzonego moralisty, z wyższością i abominacją negującego niektóre teksty z racji ich retorycznej napastliwości. Z jednej strony, powiedzieć sobie trzeba uczciwie, że niewydrukowanie tekstów w rodzaju artykułu Pieńkowskiego, atakującego literaturę polską stworzoną przez autorki i autorów żydowskiego pochodzenia, wcale nie zapobiegnie powstaniu podobnych bredni współcześnie lub w najbliższej przyszłości. Co do tego złudzeń już mieć nie możemy. Z drugiej strony, nasz chwilami kampfowy śmiech z cudactw minionej krytyki jest nieuczciwy dopóty, dopóki nie powiemy sobie otwarcie, że wszyscy w pamfletowych czy lub pamfletopodobnych obiegiach literackich mniej lub bardziej uczestniczymy. Na czym polegałby ów udział, jak bywamy weń uwikłani? Kozicka podpowiada, że chodzi o kwestię emocji, i przywołuje pogląd Macieja Urbanowskiego, według którego twórca pamfletu chce się ukazać jako osoba targana silnymi uczuciami i pragnąca koniecznie przekazać je czytającym. Gdyby chcieć rozwinąć ów pogląd, musielibyśmy chyba zwrócić uwagę na emocje gniewne, na ich nieopanowaną, porywającą piszącego ekonomikę (za oczywistą uznaję tutaj możliwość teatralizowania owych emocji), co prowokowałoby do powiedzenia, że pamflet to forma *krytyki powodowanej gniewem*. Powodowanej naraz w dwóch rozumieniach: po pierwsze, gwałtowne i negatywne emocje byłyby jej przyczyną, a po drugie, gniew kierowałby samym przebiegiem wypowiedzi krytycznej, powodowałby mówiącym krytykiem.

W tym momencie czytelnik antologii „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”... zachęcony zostaje do rozwinięcia własnej refleksji teoretyzującej. Rozpocząć ją chyba wypada od uwagi, że zainteresowanie pamfletem wydaje się całkowicie zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę problematykę dość powszechnie dziś podejmowaną przez myśl humanistyczną. Zamiast dawnego potępienia każdej formy wypowiedzi krytycznej jako potencjalnie opresyjnej, tacy autorzy, jak Slavoj Žižek czy Dominick Lacapra piszą o przemocy,

jej nagannych, ale i nieuniknionych, niezbędnych odmianach³. W szerokim spektrum tekstów teoretycznych na ów temat szczególnie inspirujące może być powiązanie sprawy pamfletu z propozycjami teoretycznymi zawartymi w książce Petera Sloterdijka *Gniew i czas*⁴. Niemiecki filozof śledzi tam zmienne historycznie ekspresje gniewu (biblijnego Boga, rewolucyjnego ludu i in.), pokazując stałą obecność w dziejach znanego z kilku projektów filozoficznych pragnienia tymotejskiego, polegającego m.in. na potrzebie uznania ze strony innych. Sloterdijk obrazuje różne oplakane skutki wywołane przez uwolniony zbiorowy gniew, a zarazem nie pozostawia wątpliwości, że z pragnieniem tymotejskim i takim jego składnikiem jak gniew na pewno się nie rozstaniemy. W tej sytuacji praca krytyczna, której częścią jest pisanie tekstów pamfletowych, staje się rozpoznawaniem i testowaniem nowych form irytacji czy emocjonalnej niezgody. Na tym niebezpiecznym, ale zawsze aktywnym, „sejsmicznym” obszarze swojej współczesności pracuje krytyka.

Aby charakter tej pracy zrozumieć, szczególnie się przydaje pomysł Sloterdijka, który problematykę gniewu opisuje w języku ekonomicznym. Gniew jest u niego uczuciem gromadzonym przez lata, odkładanym na właściwą okazję, często istniejącym w stanie utajonym, niemniej w takich czy innych formach wciąż obecnym w „banku” emocji. Jeżeli uznalibyśmy pamflet za wypowiedź, która posiada wspomniane podłoże emocjonalne, to inwencyjny wysiłek pamflicetek i pamflicistów polegałby na wyszukiwaniu takich języków oburzenia, które mogłyby przejąć zbiorowy kapitał gniewu jeszcze nierozpoznany, nieuświadomiony, ale już obecny, już zgromadzony, a do tego nadający się właśnie teraz do najlepszego zainwestowania. Mało który tekst nazywający siebie pamfletem może nim się naprawdę stać, musi bowiem spełnić pewne warunki związane z ekonomiką gniewu. Kozicka przypomina, że niekiedy czytano pewne teksty jako pamflety bez względu na bardziej lub mniej eksponowane zwyczajowe reguły gatunkowe tej formy wypowiedzi. Ważne dla dziejów literatury pamflety (np. *Traktat o gnidach* Wierzbickiego) egzystują w historii wraz z niezliczonymi wypowiedziami o intencjach pamfletowych odrzuconych przez odbiorców. Na czym polegałoby owo odrzucenie? Tom przygotowany przez krakowską badaczkę konfrontuje nas często z wypowiedziami, w których nader widoczna jest pewna prywatna niechęć, osobiste zniechęcenie konkretnej pisarki, środowiska literackiego, generacji poetyckiej itp. Za każdym razem znajdziemy w pamflecie takiego ściśle określonego bohatera negatywnego, którego autor posądza o szkodliwe, nazbyt dobre samopoczucie i chce temu komuś przekazać, jak powiada o tym Sloterdijk, dar bólu. Obcując z podobnym tekstem, czytelnik osobiście rozstrzyga, co z nim uczyni. Może go z obrzydzeniem odrzucić i wówczas zmienia się on w to, czym też poniekąd faktycznie jest: niesmacznym wyrazem czyjegoś re-

³ Zob. S. Žižek, *Przemoc: sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górný, Warszawa 2010; D. Lacapra, *History and Its Limits – Human, Animal, Violence*, Ithaca 2009.

⁴ P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011.

sentymetu, kompleksu niższości, prywatnego urazu bądź nieczej zazdrości. Wówczas, jak sądzę, pamflet nie jest pamfletem, gdyż nie przechodzi testu komunikacyjnego i nie wchodzi w decydujący o pamfletowym bycie obieg literacki. Oczywiście, mam tu na myśli paradygmatyczny przypadek pierwszego utworu tego gatunku, poematu miłosnego z XII wieku, anonimowego *Pamphilus seu de Amore*, który był w średniowieczu spontanicznie powielany przez licznych kopistów. Późniejsze, pozbawione zwykle autorskiej sygnatury i wydawane bez okładki, krótkie teksty pamfletowe również miały być przekazywane z ręki do ręki przez tych, którzy uznali za właściwe puszczenie w dal-szy obieg ryzykownego i napastliwego tekstu krytycznego. Dlatego właśnie sądzę, że pamfletem staje się dany tekst dopiero podczas odbioru, i to odbioru aprobatywnego. Cóż to znaczy w epoce pamfletów sygnowanych i jawnie wydawanych przez autorki i autorów? Otóż zgoda na czytany pamflet oznacza rozpoznanie w nim przez osobę czytającą własnej, dotąd nieuświadomianej irytacji czy gniewu wywoływanego przez opisywaną postać lub zjawisko. Pamflet w tym sensie się anonimizuje, przestaje należeć do danego autora, staje się krążącym od jednego czytającego do drugiego językiem nowego, wspólnego gniewu, który prowadzi do zanegowania, odrzucenia pewnej poetyki, pisarskiej autokreacji, generacji poetyckiej itp. Tekst staje się pamfletem, kiedy trafnie wyczuwa moment, w którym można nie tylko nazwać, ale i puścić w obieg ów nagromadzony kapitał zbiorowego gniewu. Powyższe rozumowanie pozwalałoby odróżnić teksty, które posiadają gatunkowe wyróżniki pamfletu, ale zepchnięte zostały do sfery prywatnych urazów i resentymentów, od tekstów, które udanie wskazały na nieznaną wcześniej, ale już na poziomie emocji odbiorców aktywną, odmianę oburzenia.

Staralem się zaznaczyć podwójny tryb lektury, do którego prowokuje antologia Kozickiej. Z jednej strony bowiem, odzyskujemy dzięki niej wiedzę o dwudziestowiecznym polskim pamflecie krytycznoliterackim, gdyż obok tekstów znanych przedrukowane zostały wypowiedzi mniej znane lub całkiem zapomniane. Z pewnością po przeczytaniu siedmiuset stron tomu zostaje w świadomości czytelnika poczucie obcowania z olbrzymią różnorodnością wypowiedzi pamfletowych. Z drugiej strony, w obliczu owej antologii nie możemy nie zapytać o konsekwencje natury teoretycznej wynikające z jej lektury. Potrzeba zrozumienia krytyki powodowanej gniewem okazuje się dziś wyjątkowo nagląca, a zarazem czyni z niej jeden z głównych wzorców myślenia o krytyce literackiej w ogóle. Tym samym ta niby skromnie zamierzona, pracowicie przygotowana przez Dorotę Kozicką antologia polskiego pamfletu dobitnie przekonuje, że literatura i należąca do niej krytyka literacka to dziedzina ważna, choć niebezpieczna.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, pamflet, literatura polska XX wieku/literary criticism, pamphlet, polish literature (20th c.)

Krzysztof Biedrzycki
Uniwersytet Jagielloński

Doczytywanie Błońskiego: krytyk intymny (O książkach Jana Błońskiego *Gospodarstwo krytyka. Pisma rozproszone* i *Błoński przekorny. Dzienniki. Wywiady* w wyborze i opracowaniu Mariana Zaczyńskiego)

Nowe książki¹, które właśnie się ukazały, pozwalają na doczytanie Błońskiego. Wydawało się, że znamy go już wystarczająco dobrze, że wszystko przeczytaliśmy. Tymczasem wydobywane są na światło dzienne teksty wcześniej niepublikowane, niekiedy bardzo osobiste, intymne. Przypominamy sobie też (lub czytamy pierwszy raz) rzeczy drukowane, ale zagubione w czasopiśmie lub programach teatralnych. To okazja, żeby na twórczość Jana Błońskiego spojrzeć z innej strony i na nowo ją przemyśleć. Dopełniamy wiedzę o jego pisarstwie, ale także – co nie mniej ważne – o jego osobie.

Mówienie o intymności krytyka wydawałoby się niestosowne. Nie tyle dlatego, że nie wypada o tym mówić – w naszej bezwstydną epokę² nie ma tematów tabu. Raczej dlatego, że intymność w dużej mierze jest przez profesję krytyka eliminowana. Sam schowany w tekście, pisze tylko o tekstach, jest więc podwójnie zasłonięty, jak gdyby traci swoją osobową tożsamość, jego podmiotowość rozplywa się w zajęciu, któremu się oddaje, może nawet bardziej niż powieściopisarz czy poeta staje konstruktem tekstowym, swoi-

¹ J. Błoński, *Gospodarstwo krytyka. Pisma rozproszone. Pisma wybrane*, t. III, wybór i układ M. Zaczyński, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2010; J. Błoński, *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*, wywiady wybrał i oprac. M. Zaczyński, Kraków 2011.

² Zob. B. Skarga, *O bezwstydzie w naszych czasach*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 46.

stym „podmiotem krytycznym”³. Zarazem jednak (paradoks!) – poza rzadkimi i nacechowanymi artystycznie sytuacjami – krytyk, jak nikt inny w literaturze, posiada niewzruszoną tożsamość i jest po prostu sobą, autorem, człowiekiem. Gdy więc pisze, zdaje sprawę ze swojej lektury. A jego lektura jest źródłem przyjemności, a nawet rozkoszy⁴, nie od dziś o tym rozprawiamy. Krytyk jest więc kimś bezwstydnym: schowany za tekstem, metodą, terminologią, pisze o czymś najpełniej osobistym, o przeżyciu intymnym, o romansie. Mówienie o intymności krytyka nie jest zatem niestosowne – nie dlatego, że epoka bezwstydną, ale właśnie z samej racji i istoty profesji, którą uprawia. Krytyk, chowając się za tekstem, nieustannie mówi o sobie i, zasłaniając się, ustawicznie się odsłania. Nie jest „podmiotem krytycznym”, jest podmiotem w pełni istniejącym w swojej podmiotowości.

Powyższe uwagi odważyłem się sformułować na marginesie lektury dwóch książek zbierających niepublikowane bądź dawno niewznawiane teksty Jana Błońskiego. *Gospodarstwo krytyka* to trzeci tom *Pism wybranych*. Poprzednie (*Wszystko co literackie*, 2001, oraz *Między literaturą a światem*, 2002) zawierały najważniejsze eseje i recenzje autora *Zmiany warty*. W trzecim też znajdujemy eseje, ale te mniej znane lub w dwu pierwszych tomach z różnych względów pominięte, nadto jednak felietony. W książce *Błoński przekorny* zostały natomiast zawarte teksty zupełnie nieznanne lub zapomniane – te pierwsze to okruszki dziennika (którego fragment w istocie jest zarysem niedokończonego pamiętnika), te drugie to wywiady.

Obie książki zawierają rozmaite teksty. Rozmaite pod względem gatunku, formy, miary, a także podejmowanych w nich tematów. Ta różnorodność też jest do przeczytania. Bo pokazuje ona Błońskiego jako pisarza poszukującego. Wiemy, że jego ulubionym gatunkiem był esej, nawet uczone rozprawy przybierały postać eseistyczną⁵, recenzje też niejednokrotnie nachylały się w tę stronę. Również listy, które poznajemy⁶, niejednokrotnie przybierają tę formę. W najnowszych książkach wracamy do zagubionych w czasopiśmie i niekiedy zapomnianych esejów. Spotykamy tu jednak i inne gatunki. Z jednej strony dziennik, zaskakujący, bo Błoński nie był skory do odsłaniania czytelnikowi swojej prywatności, a tym bardziej intymności. Z drugiej strony – gatunki użytkowe, jak wywiad czy felieton, świadectwa chwili. Ciekawe jest to próbowanie sił w różnych formach.

Zacznijmy od esejów. Nie przypadkiem był to ulubiony gatunek profesora. Łączyły się w nim te cechy, które bardzo wyraźnie charakteryzowały ich autora. Z jednej strony, francuska finezja. Wszak esej to gatunek nie tylko

³ Por. M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego* [w:] *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, Wrocław 1984, s. 73–85.

⁴ Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

⁵ Przenikanie się esaju i dyskursu naukowego w dziele Błońskiego szczegółowo przeanalizował Stanisław Balbus w szkicu *Błoński krytyk – Błoński uczony* [w:] *Jan Błoński ...i literatura XX wieku*, red. M. Sugiera, R. Nycz, Kraków 2002, s. 17–33.

⁶ J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, wstęp T. Nyczek, Kraków 2004.

z pochodzenia, ale i z ducha francuski. A i Błoński Francją był przeniknięty, bo w domu od dzieciństwa językiem nadsekwąnskim nasiąkał, a potem fascynacji kulturą tamtego kraju nigdy nie utracił, zresztą spędził w nim bez mała ćwierć swojego dojrzałego życia. Z drugiej strony jednak, w eseju Błońskiego objawia się rys czysto polski, właściwie sarmacki⁷, rys gawędy. Esej to próba, jego istotą jest swoboda, gra myśli, raczej stawianie pytań niż formułowanie odpowiedzi. Zarazem jednak wolność, jaką daje esej, jest mocno przeniknięta tym racjonalnym duchem, z którego wyrósł Kartezjusz, czyli myśl w nim wyrażona ma być jasna i wyraźna. Ciąży on więc ku biegunowi naukowości, refleksji filozoficznej, precyzji wykładu, ale zarazem pcha go coś ku biegunowi odwrotnemu – literackości, bez mała poetyczności. To rozdarcie, wewnętrzna dynamika, niejednoznaczność statusu powodują, że jest to gatunek pociągający, wiele za jego pomocą można wyrazić. To jednak gatunek niebezpieczny. W kulturze polskiej, gdzie nie zawsze w cenie jest to, co jasne i wyraźne, w naszym języku o składni kapryśnej i niepoddającej się rygorom eseju może się pogubić w meandrach swobody, nadmiaru metafor i narracyjnej nonszalanckiej. Niebezpiecznie blisko mu do sarmackiego gadulstwa. Tyle że niebezpieczeństwo może być wyzwaniem, które temu, kto ze świadomością i pewnie władą piórem, daje szansę jedyną w swoim rodzaju, gdyż pozwala na podjęcie gry języka z myślą, wykładu z opowieścią, precyzji wywodu z wyobraźnią.

Właśnie tak się dzieje u Błońskiego. Pisze, wiadomo, z profesorską kompetencją, ale nie lubi miejsca na katedrze, ciąży mu uniwersytecka toga. Nie tyle wyklada, ile wespół z czytelnikiem (słuchaczem: bo zaprojektowany odbiorca tylko w fizycznym sensie ma czytać, w istocie wchodzi w rolę słuchacza, tekst Błońskiego brzmi jak wypowiedź mówiona) rozważa i gawędzi. Pilnuje precyzji, gdy stawia tezy, dowodzi ich słuszności, zarazem jednak tworzy narrację, posługuje się obrazem i metaforą. Jako uczyony dba o jasność przekazu, jako pisarz – komplikuje, bo jego eseju ma być dziełem literackim. A komplikacja ta ma cel nie tylko estetyczny (choć ten też), w niej ma się zawrzeć to, co w myśleniu Błońskiego jest szczególnie ważne: nieostateczność ustalenia, bo przecież w myśleniu o literaturze żaden sąd ani ustalenie nie mają waloru rozstrzygnięcia.

W eseistyczności znajduje zatem odbicie dynamika pisarstwa Błońskiego. Myślenie, ale zawsze w toku. Ścisłość, ale rozbijana swobodą skojarzeń. Tekst pisany, ale jakby mówiony. Wykład, lecz właściwie dialog, tak silna jest obecność wyobrazonego odbiorcy wypowiedzi. Francuska lekkość, ale podszyta sarmacką bezpośredniością. Precyzja sformułowań, a język barwny i pełen zaskakujących chwytów – bez mała poetyckich.

W eseistyczności pisarstwa Błońskiego zawiera się też szczególnie istotny jego rys. To pisanie, *écriture*, bez reszty wyznaczone jest przez osobowość. Akt pisania stopiony jest z aktem lektury. Zawiera się w nim przeżywanie, zaangażowanie emocjonalne, miłość (to słowo w odniesieniu do autora *Roman-*

⁷ O swoistej sarmackości Błońskiego pisał Andrzej Borowski w szkicu *Nowoczesny Sarmata* [w:] *Jan Błoński...*, s. 9–16.

su z tekstem nie jest nadużyciem) do literatury. Pojmowana po Barthesowsku rozkosz. Czy powiedzmy inaczej: zachwycenie. Ale to dopiero początek, bo przeżycie rozpoczyna dalszy proces – rozumienia. Błońskiemu nie wystarcza wyrażenie rozkoszy lektury. A nawet ujawnia się z nią cokolwiek wstydliwie. Jemu zależy na przeniknięciu czytanego tekstu. Na zrozumieniu. Na spotkaniu. Na – porozumieniu z autorem (który dla niego nigdy nie umiera; choć nie zasłania sobą tekstu, na odwrót, istnieje głównie w tekście: rzeczywisty autor – poznany osobiście – sam staje się... tekstem do odczytania, szczególnie wyraźnie widać to w tych fragmentach dziennika, w których opisywane są spotkania z Gombrowiczem⁸).

Myślenie esejem znajduje wyraz w całej twórczości Błońskiego. Zawarte w obu książkach teksty, reprezentujące różne gatunki, to potwierdzają. Najpierw wywiad. Gatunek uprawiany rzadko, tylko w młodości. Szybko Błoński tę formę nie tyle porzucił (chyba rzeczywiście nie czuł się w niej dobrze), ile przeformułował – zmienił w rozmowę. Wczesne wywiady to oczywiste wprawki czeladnika, przygotowywane na zamówienie, z dzisiejszej perspektywy dosyć zabawne, przebija z nich nieśmiałość wobec ówczesnych wielkich (m.in. Staffa, Tuwima, Dąbrowskiej, Iwaszkiewicza, Nałkowskiej). Zmiana nastąpiła wraz ze spotkaniem z Ionesco, nowa strategia objawiła się potem jeszcze tylko dwukrotnie – ze Swinarskim i Miłoszem. Teraz Błoński zaczął naprawdę rozmawiać. To ważne: on źle się czuł w sytuacji kogoś, kto przepytuje. Szukał partnera, z którym można prowadzić dialog, wspólnie robić to, co było jego pasją – przeżywać i myślał przenikać teksty. Co ważne, nie szukał autora poza tekstem, nie interesowało go ani wścibskie dziennikarstwo, ani nadrzędna „intencja autorska”. Interesowało go spotkanie i rozmowa o literaturze, a poprzez nią – o świecie. Był w tym spotkaniu zarazem nieśmiały i pewny siebie – nieśmiały, gdy miał być tym, po kim się oczekuje, że otworzy rozmowę, pewny siebie, gdy inicjował wspólne myślenie.

Potem zmienił pozycję, to z nim zaczęto rozmawiać. Wtedy doskonale się odnalazł. Nie zapominajmy, że Błoński był wyśmienitym mówcą i wybornym rozmówcą: potrzebował słuchacza. Słuchacz mógł być partnerem, ale wystarczyło, gdy pozostawał rezonerem. Ważne, że stwarzał sytuację rozmowy. Nadmieniałem wcześniej, że ów wyobrażony, zamierzony („wirtualny”) czytelnik/słuchacz to uczestnik dialogu, który wpisany jest w esej Błońskiego. Pisanie/mówienie nastawione jest tu na kontakt z drugim. Lektura, jakkolwiek stanowi przeżycie intymne, przez krytyka zostaje upubliczniona, on jej nie zostawia dla siebie. Dlatego musi się pojawić ten, kto współmyśli i współprzeżywa.

Inny gatunek to felieton. W *Gospodarstwie krytyka* spotykamy kilkanaście felietonów pisanych w latach sześćdziesiątych. Krótka forma, zwięzłość (niekonieczna w eseju), a zarazem celność służą zarysowaniu problemów, które powinny znaleźć rozwinięcie w dłuższych tekstach, jednak tutaj są sygnalizowane i (jednak!) przekonująco – wiedzione do rozstrzygnięcia, choćby prowizorycznego i chwilowego. Błoński szkicuje w nich swoje ewentualne przyszłe

⁸ J. Błoński, *Błoński przekorny...*, s. 101–106.

eseje, zarazem właściwie już je pisze, tylko nakładając sobie wędzidło gatunku, zdałoby się, pośledniego. Skrót mu nie przeszkadza, a może nawet pomaga, bo wystarczy posłużyć się aluzją, coś znacząco przemilczeć, coś innego dramatycznie wyeksponować. Jak w towarzyskiej konwersacji, nie wszystko trzeba wyraźnie dopowiadać, dużo rozumie się, bo się rozumie.

I w tym właśnie konwersacyjnym tonie pojawiają się znaczące wyznania Jana Błońskiego – krytyka tłumaczącego, kim jest jako krytyk⁹. Przywołajmy dwa szczególnie znamienne. W roku 1962 zostały zapisane zdania:

Narzędzia krytyka bogacą się w miarę, jak bogaci się duchowo on sam: tak jak pisarzowi przyznajemy prawo do odmiany i do sumowania doświadczeń, tak krytyk, czytając cudze dzieła, buszując w wiedzy o człowieku i wreszcie – żyjąc wśród społeczeństwa, niczego innego w swych pracach nie odtwarza niż historię swej wrażliwości i swego światopoglądu¹⁰.

Bez mała 20 lat później (w roku 1980) ta deklaracja została uzupełniona.

Pisze się dla: i to jest właśnie życie literackie (naukowe). Pisze się do: i to jest krytyka, literatura (może także część nauki?). Ale moi nader liczni rozmówcy – adresaci, czytelnicy idealni – tak rozmaici bywali i tak uwewnętrznieni, że nieraz sobie zadawałem pytanie, czy sam z sobą nie gadam? I czy prawdziwym adresatem mojej pisaniny nie jestem ja sam, ja z młodości, mój sobowtór? Pocieszam się, że nie. Ale jak w wierszu Heinego i pieśni Schuberta sobowtór wraca nocą pod dom ukochanej (tu: literatury) i rozpaczając, sztydzi¹¹.

Zapamiętajmy te dwa wyznania.

Tutaj bowiem dochodzimy do miejsca szczególnego, gdzie Błoński zaczy-
na się odsłaniać. W esejach, felietonach, wywiadach to się zasłaniał, to odsłaniał, jednak osobista otwartość zawsze była w jakiś sposób zamaskowana. Konwencją, bo nie wypada, wstydlivością, a może po prostu brakiem potrzeby publicznego mówienia o sobie. Taka próba pojawiła się właśnie w felietonach. I w okrucach dziennika. Okrucach, bo to ledwie kilka fragmentów, zaczynanych, niekończonych. W tych intymnych zapiskach, czynionych dla siebie, ale może bardziej jednak dla kogoś, podejmowanych nie do końca z entuzjazmem (dziennik z roku 1962 zaczyna się zawołaniem: „Hej, do dzieła, Błoński! Okaż się pilnym, jeśli nie inteligentnym, albowiem to już ostatnia chwila dla ciebie”¹², jakby w tej dziarskiej samozachęcie brzmiał wewnętrzny przymus: trzeba pisać dziennik, nawet wbrew samemu sobie...). Tutaj oczywiście w centrum jest osoba samego piszącego. Pojawia się zatem pewien nieodzowny dla gatunku element narcyzmu i ekshibicjonizmu, który jednak

⁹ W felietonach *Ostatnie słowo oskarżonego*, *Mój tramwaj*, *Krytyk w dolinie Jozafata* oraz w fabularyzowanym, ubranym w fikcję, lecz dającym się czytać autoironicznie felietonie *Wstydliwie*. J. Błoński, *Gospodarstwo krytyka...*, s. 7–24.

¹⁰ *Idem*, *Mój tramwaj...*, s. 20.

¹¹ *Idem*, *Krytyk w Dolinie Jozafata*, s. 24.

¹² *Idem*, *Błoński przekorny...*, s. 55.

najwyraźniej piszącego uwiera. Zarzuca on pisanie, powraca do niego, nie kończy. Ma wiele ważniejszych rzeczy do napisania. A równocześnie czuje potrzebę wyrzucenia z siebie tego, czego nie zamieści w esejach i felietonach. To chowanie się jest jakoś szczególnie znaczące. Rozumiemy, gdzie przebiega granica, której krytyk nie chce przekroczyć, granica intymności. Wiemy, czemu służy literatura. Ona zasłania to, co nie powinno być odkryte, a zarazem odsłania to, czego nie chce się wprost odsłonić. Literatura jest miłością, ale zarazem jest grą, co nawzajem się nie wyklucza. Grą z samym sobą.

Błoński pisze:

Bo jeżeli się dobrze czuję, to teraz nie pisanie o czymś budzi ochotę, ale – najdosłowniej – ta praca przerobienia samego siebie, przez opisanie możliwie najpełniejsze, przez interpretację wieloraką [...] ¹³.

Kiedy indziej powiada:

W szczególności czułem się – mówię wciąż o sytuacji możliwej, wyobrażonej – o wiele bardziej na g i wobec kobiet, sprowadzony do swej roli mężczyzny [...]. Nagi, a przez to śmieszny: bo za łatwy do sprawdzenia, oczywiście *in minus* ¹⁴.

To szczególne wyznania, bo można z nich wyczytać jednocześnie potrzebę i opór. Potrzebę „przerobienia samego siebie” i opór, wstyd przed obnażeniem. Dziennik miałby służyć „interpretacji wielorakiej” własnej osoby, ale zarazem wydaje się zbyt łatwy w odsłanianiu tego, co skryte i intymne. Zwróćmy uwagę na dwa elementy: z jednej strony interpretacja, z drugiej – niechęć do tego, co „za łatwe do sprawdzenia”. Błoński w dzienniku podejmuje próbę interpretowania siebie (nawet pojawia się tam fragment autopsychanalizy), ale ją porzuca. Tak jak w erotyce niekiedy zupełna nagość wydaje się zbyt łatwa, tak obnażenie się (nawet jeśli w skrytych zapiskach) okazuje się czymś zbyt banalnym i oczywistym. Pisanie skieruje się w inną stronę. Interpretacji będą poddawane teksty (a także, rzadziej i bez ostatecznych konkluzji, ludzie), nie sam piszący. Tekst stanie się kostiumem przykrywającym nagość, jakkolwiek to nie będzie oznaczało końca *quasi*-erotycznej gry: pisanie o literaturze będzie pokazywało osobowość krytyka, ale w sposób „trudniejszy do sprawdzenia”.

Dziennik wskazuje tropy do możliwej lektury prac krytycznych Błońskiego. Weźmy erotykę, która pojawiła się w przywołanym cytacie. Zresztą on pochodzi z fragmentu otwarcie erotycznego, gdzie analiza snu (jak gdyby krytyka osobiście nawiedził duch Zygmunta Freuda) służy przemyśleniu własnego doświadczenia, fragmentu do pewnego stopnia odważnego, a jednak można dostrzec, jak piszący przestraszył się własnego pisania i zaprzestał nieomal w pół zdania („Ale pomijam już te głupstwa, nazbyt błahe i przypadkowe doprawdy” ¹⁵). Pomińmy jednak domysły, analizę podświadomości i plotki.

¹³ *Ibidem*, s. 92.

¹⁴ *Ibidem*, s. 122–123.

¹⁵ *Ibidem*, s. 125.

Ważniejsze jest coś innego. Otóż erotyka w dużej mierze wypełnia krytykę Błońskiego. Rzadko wprost, częściej w metaforach, sposobach obrazowania, w śmiałych lub wstydliwych, ale czytelnych frazach. Nade wszystko jednak w żarliwej namietności do literatury. Deklaracja z *Romansu z tekstem*, gdzie krytyk mówił wprost o namietności, nie była tylko ćwiczeniem z retoryki, ona była wypowiedziana z całą powagą. Jak u Barthes'a, czytanie to rozkosz.

Pisanie Błońskiego dlatego jest pisaniem „erotycznym”, że dokonuje się całą istotą piszącego. Z całym zaangażowaniem. Zarazem jednak z dystansem, który zaznaczony jest przysłoną tekstu. Bo tekst się kocha, a zarazem tekst jest jakby zamiast, on służy odnalezieniu się samego piszącego, który poprzez lekturę czyni to, co chciał uczynić w dzienniku – interpretuje nie tylko literaturę, ale pośrednio i samego siebie.

Z tym się wiąże inna sfera intymności – przeżywanie religii. Błoński w swoim pisarstwie wyraźnie dawał do zrozumienia, że religijne odczytywanie świata jest dla niego ważne. W dwóch wymiarach. Najpierw w języku, przepelnionym biblijnymi aluzjami i frazami (czasem nawet niezauważalnymi, tak wtopionymi w tekst) – po części pełniącymi rolę ozdobników, na pewno jednak świadczącymi o ich mocnej obecności w literackim słuchu krytyka. W języku religijnym zawiera się to, co tak bardzo dla Błońskiego charakterystyczne: głębokie i szczere przeżycie, a zarazem dystans i zamiana tego przeżycia w estetykę. Bo biblijna fraza po prostu brzmi ładnie. Dzięki jej użyciu można nadać tekstowi ton podniosły, ale przecież ta podniosłość jest podważona pewnego rodzaju nonszalancją, łatwością w użyciu świętego języka, a więc jego „profanacją”. To znów strategia odkrywania i zakrywania. Dalej posunięta w podejmowanych tematach. O ile wprost o swojej religijności autor *Kilku myśli co nienowe* opowiadał rzadko, o tyle w pisaniu o literaturze z nią się nie krył, czy inaczej – ujawniał, że religijny trop myślenia o literaturze i szukanie w niej wiodących ku *sacrum* (choć sam rzadko tym słowem się posługiwał) śladów są dla niego ważne. Wyczuwamy to mocno i w rozprawie o Sepie Szarzyńskim, i w krytycznym portrecie Claudela, i w eseju o diable w polskiej literaturze, i w myśleniu o Miłoszu oraz Gombrowiczu, i w wielu innych miejscach. We wspomnieniach Błoński tak to tłumaczy:

Dzisiaj, kiedy myślę o tym, co napisałem lub powiedziałem, odczuwam żal i czasem nawet przerażenie, że nie dotknąłem niemal tego, co było dla mnie najważniejsze. A najważniejsze były sprawy religijne, ta jakby drzazga Boża, która tkwiła we mnie latami, w uśpieniu albo też jątrząc, ale zawsze obecna. Ja też wiary nie ukrywałem, choć nie było jej znać po moich wypowiedziach: stąd zdziwienie przyjaciół (albo i mało-przyjaciół), którzy prosili, abym im „wyjaśnił” swe przekonania. Ale nie można wyjaśnić wiary, przestałaby być łaską. Można natomiast uchwycić jej niedoskonałości...¹⁶.

Nie jest w tym momencie istotne, w jakim stopniu zasadny jest ten wyrzut sumienia w sferze faktów, bo dalej sam autor powiada, że przecież duch

¹⁶ *Ibidem*, s. 25.

religijny przenika jego twórczość (choćby w wołaniu o wartości, pojmowane głęboko, nie instrumentalnie), ważniejsze jest poczucie niespełnienia, niewypowiedzenia (pomimo że powiedziało się dużo) tego, co zawiera się w najtajniejszych pokładach osobowości.

Błoński rzeczywiście nie eksponował swojej religijności, nie czynił z niej tematu głównego, nie powracał do niej obsesyjnie, nawet po części ją maskował, wycofywał pod powierzchnię tego, o czym pisał. Na pewno nie traktował jej jak alibi do osądzania czy to ludzi, czy współczesności, czy społeczeństwa, czy samej literatury. Powiada w dzienniku: „chrześcijan politycznych trochę się brzydziłem”¹⁷. Ale nie tylko o politykę tu chodzi, raczej o to, żeby nie dać się zapędzić w kozi róg faryzeizmu, w którym religia stanowiłaby, choćby szczerze i z najlepszą wolą używany, instrument do uproszczonej i pozbawionej wątpliwości interpretacji świata. Nie, religia ma być intymna, bo dzięki temu sama (czy raczej jej przeżycie) podlega kontroli rozumu i nie pozwala przekroczyć dwóch granic: z jednej strony – bezwstydu, z drugiej – moralnego szantażu.

Jednak religijność Błońskiego ma jeszcze jeden aspekt. Tłumiona czy dyskretnie wycofywana żarliwość znajduje swoje ujście w estetyce. Błoński jest dziecięciem swojego wieku. Jego nowoczesność polega na tym, że – z jednej strony – estetyce przydaje rangę bez mała metafizyczną, tzn. literatura jest dla niego przeżyciem tak głębokim i niezależnym od wszystkiego poza nią, że po części wypiera, zastępuje inne doświadczenia duchowe. Z drugiej jednak strony, czytanie Błońskiego nie zatrzymuje się w zakłętym kręgu literackości. Nie, on nie jest pięknoduchem, który poza lekturą nie dostrzega świata. Na odwrót, myśli o świecie, jego kształcie, sensie i o odpowiedzialności za niego. W tym czytanie Błońskiego jest również nowoczesne, ale sięgające drugiego biegunu literackiego modernizmu. Religia znajduje u niego swoje miejsce, bo w istocie jest ważniejsza od literatury. Podobnie jak troska o sprawy publiczne i moralność. Ale i o nich mówi się dyskretnie, przy użyciu literackich kostiumów i masek. Nawet gdy mówi się wprost i dobitnie (niemal jak Jonasz w Niniwie): wspomnijmy tu najważniejszy w twórczości Błońskiego, jeśli chodzi o wywołany rezonans, esej – *Biedni Polacy patrzą na getto*, gdzie kluczem stał się wiersz Miłosa, nie w charakterze ozdobnika czy nawet pretekstu, literatura pozwoliła podjąć refleksję, otworzyła temat, wskazała drogę, sama poddała się interpretacji, która poprowadziła ku interpretacji historii i moralnej odpowiedzialności.

Błoński myśli o sprawach publicznych. Troszczy się – trzeba to wyraźnie powiedzieć – o Polskę. Ma jednak, jak każdy z jego pokolenia, kompleks socrealistyczny, więc nadmiernie się w kwestie polityczne – przynajmniej w tym, co pisze – nie angażuje. Znow estetyka odgrywa tu ważną rolę. To ona go powstrzymuje przed nadmiarem ekscytacji kwestiami narodowymi czy społecznymi. Chce rozumieć, to jest jego cel. A jeśli już jakoś wpływać, to na sumienia. Dotyczyło to jednak tylko jednej sprawy, w którą się zaangażował

¹⁷ *Ibidem*, s. 26.

z odwagą i stanowczością, czyli moralnej współodpowiedzialności za Holocaust. Poza tym zachowywał wypracowany dystans estety. Który, jak w sprawach religijnych, krył przecież żarliwe wewnętrzne zaangażowanie. Rzecz znamienna i jakoś znacząca: zapiski dziennika z pierwszych miesięcy roku 1968, czasu przecież politycznie nadzwyczaj gorącego, zupełnie pomijają to, co się działo w sferze publicznej¹⁸. Diarysta skupił się wówczas wyłącznie na sobie, jakby chciał mocno podkreślić swoją obojętność na to, co wydarza się poza nim. To może przypadek, może świadomy gest, w każdym razie pokazujący, że pisanie obejmuje różne sfery życia, autonomia i wolność polegają na tym, iż można – jeśli tylko się chce i potrzebuje – skupić się na samym sobie, nawet gdy wieją wiatry historii. Co przecież wcale nie oznacza obojętności. Tylko potrzebny do zachowania myślowej swobody dystans.

Piszę o tym, bo trzeba pamiętać, że Błoński literaturę traktował również jako źródło wiedzy o świecie. W sensie głębokim. W jej zmaganiach się z metafizyką, fizyką, polityką, etyką itd. widział sens jej istnienia. Nigdy nie zamykał się w wieży z kości słoniowej. Gdy polemizował z Henrykiem Beresą na temat ogłoszonej przez tego ostatniego „rewolucji artystycznej”¹⁹, analizował język lansowanych przez „Twórczość” pisarzy i wykazywał, jak go nie przekonują estetycznie, ale ostateczna konkluzja była taka, że... niewiele z ich dzieł można się dowiedzieć o współczesnej Polsce. To nie jest coś, czego krytyk oczekiwałby z największą niecierpliwością, jednak równocześnie nie akceptował on literatury odległej od świata, autystycznej, zamkniętej w samej sobie, zżerającej własny ogon. Bo przecież celem dla niego było przeżycie połączone ze zrozumieniem, dlatego intensywnie interpretował. Coś, co wymyka się interpretacji z uwagi na swoją pustkę, choćby skądinąd się podobało, było dla niego nieciekawe. To nagość, która i budzi zażenowanie, i nudzi.

Mówimy o żarliwości krytyka, która schowana jest za konwencją mówienia o literaturze. Co jednak ciekawe, niekoniecznie kryje się ona za metodą. Pamiętamy, co o Błońskim pisał Janusz Sławiński.

Na tle obowiązujących [...] norm teksty Błońskiego wydają się dziwnie nie-
dopasowane, pisane przez kogoś, kto nie jest obeznany z regułami gry, do której
przystępuje, lub – co gorsza – zna je, ale z premedytacją lekceważy²⁰.

I dalej:

[...] potrzebą naczelną jest dla niego potrzeba spotkań. Pierwszą w hierarchii przed innymi potrzebami, ponieważ fakt spotkania warunkuje w ogóle całą jego aktywność krytycznoliteracką: chęć zadawania pytań (także sobie samemu), analizowania, dociekania, konceptualizowania i kategoryzowania²¹.

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 91–125.

¹⁹ Por. J. Błoński, *Gospodarstwo krytyka...*, s. 73–84.

²⁰ J. Sławiński, *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego?* [w:] *idem*, *Teksty i teksty*, s. 167.

²¹ *Ibidem*, s. 171.

W tym się zawierała istota sposobu bycia Błońskiego jako krytyka. Nie metoda, ale spotkanie, rozmowa, przeżycie. Ryszard Nycz nazwał to „teatrem interpretacji”²². Tak opisał sposób postępowania Błońskiego z literaturą:

Znając trochę autora, trudno oprzeć się przeświadczeniu, że Błoński obchodzi się z tekstami jak z ludźmi, albo też z ludźmi jak z tekstami. I w jednym, i w drugim wypadku początkiem dialogu bywa przyjazno-bezlitosna indagacja, swoista żartobliwa „zaczepka”, wyrażająca drugiego z błogiej drzemki pogodzenia z sobą, to znaczy utożsamienia z rolą, pozycją czy sytuacją, w której czuł się bezpiecznie zadomowiony, z którą zrósł się, czuł się naturalnie związany. Eksperymentalna zmiana sytuacji, przerysowanie przesłanek, doprowadzenie do skrajności konsekwencji, testowanie ironią i żartem siły i autentyczności stanowisk... to tylko niektóre środki, za pomocą których tworzy Błoński – w życiu codziennym i w czytelnym obcowaniu z tekstami – ów spektakl wielogłosowej debaty, w której obok głosu tekstu (głosu partnera) słychać głosy jego (czasem wstydliwie ukrywanych) antenatów i antagonistów, głosy zdrowego rozsądku i hermetycznego przerafinowania, apologetów i prześmiewców. A wszystko to czyni, jak sądzę, w przekonaniu, że prawda o tekście (jak prawda o innym, o świecie i o sobie) jest nie tyle kwestią wewnętrznego przekonania, siły intuicyjnego wglądu czy zniewalającej mocy logiki argumentowania, ile procesem dialogowego właśnie współdziałania, budowania przestrzeni otwartego sporu, która jest też przestrzenią wspólnego poszukiwania i porozumienia²³.

Błońskiego czytanie – z jednej strony – wyrastało z przemożnej potrzeby dialogu, a ta wywodziła się z potrzeby rozumienia. Z drugiej strony, było ono jednak elementem swoistej gry, którą prowadził krytyk z tekstem, autorem, czytelnikiem, po prostu drugim człowiekiem – przy czym była to gra najzupełniej serio: dystans tylko kryje najgłębsze emocje, stawka jest wysoka, bo jest nią ogarnięcie świata i dostrzeżenie jego sensu.

Intymność krytyka, w której zawiera się zarówno żarliwość lektury, jak i temperatura pełnego wewnętrznych emocji pisania, jak wreszcie to, co przeżywane przez człowieka, sama staje się tekstem do przeczytania. W jej szczelinach kryje się to, co dopełnia lekturę. Pamiętamy sądy i interpretacje Błońskiego. Jednak doczytany, autor *Romansu z tekstem* odsłania znacznie więcej, niż bylibyśmy skłonni uprzednio dostrzec. Odsłania samego siebie, przekraczającego ograniczenia tekstu.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, Jan Błoński, dzienniki/literary criticism, Jan Błoński, journals

²² Por. R. Nycz, *Jana Błońskiego teatr interpretacji* [w:] *Jan Błoński...*, s. 63.

²³ *Ibidem*, s. 66–67.

Olga Szmidt
Uniwersytet
Jagielloński

Chybiona rewolucja (O *Zwrocie politycznym* Igora Stokfiszewskiego)

Wstępne rozpoznanie pola

Problemy oscylujące wokół kwestii polityczności literatury stały się w pewnym momencie, a myślę tu szczególnie o przełomie lat 2009/2010, obowiązkowym zestawem zagadnień podejmowanych przez krytyków i literaturoznawców w Polsce. Jak łatwo przewidzieć – dyskusja się nie zakończyła (raczej trudno sobie wyobrazić, co mogłoby ją zwieńczyć), zyskuje inne odcienie, pojawiają się kolejne publikacje, a rewolucyjnie usposobieni dyskutanci nie odpuszczają. W dotąd nieustających rozważaniach przoduje „Krytyka Polityczna”, która w ciągu kilku lat okazała się ważnym uczestnikiem gry – także tej krytycznoliterackiej. Wydawane przez nią książki w rozmaitych seriach mają być – z jednej strony – głosami w aktualnych (a jak woleliby powiedzieć pewnie członkowie Zespołu KP: inicjowanych przez nich) dyskusjach, z drugiej zaś – dostarczać intelektualnych pożywek, którymi karmią się wielokrotnie także stroniący od tej formacji. W roku 2009 Wydawnictwo Krytyki Politycznej zaproponowało dwie – istotne dla omawianego tematu – pozycje: tzw. przewodnik *Polityka literatury*¹ i książkę Igora Stokfiszewskiego *Zwrot polityczny*², w której zebrane są – wcześniej już publikowane – artykuły tego krytyka.

Rozważania filozofów na temat polityczności, polityki czy władzy mają już właściwie osobną historię – umieszczaną w obrębie filozofii społecznej, filozofii polityki czy wreszcie lokowaną w samym sercu współczesnej refleksji filozoficznej, rozumianej możliwie najszerzej. Kwestie te będą najistotniejsze czy też najczęściej i najwyraźniej podnoszone przez myślicieli mniej lub bardziej czerpiących z myśli marksistowskiej. Może najważniejszą, a na pewno najbardziej wpływową, definicją władzy, polityki i podmiotu uwikłanego

¹ *Polityka literatury*, przewodnik „Krytyki Politycznej”, red. K. Dunin, Warszawa 2009.

² I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

w polityczność, jest ta autorstwa Michela Foucaulta³ – najistotniejsze przesunięcie, jakiego dokonuje, będzie dotyczyło uznania, że władza nie jest czymś substancjalnym i wyłącznie instytucjonalnym. Podmiot jest, według filozofa, permanentnie uwikłany w polityczność i podlegający mikrofizyce władzy, jej regułom; istotne będą także stosunki siły, kontrola czy dominacja. Odrzucając wszelkie binarne opozycje, nie mógł Foucault przyjąć również tej przeciwstawiającej podmiot i państwo – w tym ujęciu ani władza, ani polityka nie są zewnętrzne wobec podmiotu. Taka perspektywa pozwala rozważać podobne problemy (nie bez znaczenia jest przecież także to, że zainteresowania Foucaulta dotyczyły rozmaitych dyskursów) również w odniesieniu do literatury jako pola, w którym przejawiać się mogą badane przez filozofa mechanizmy. Z jednej strony, trudno poprzestać na takim określeniu myśli Foucaulta, nie zestawiając jej z kolei z propozycjami choćby Hanny Arendt, Jacques’a Rancière’a czy Giorgio Agambena, z drugiej zaś, nie jest to z pewnością odpowiednie miejsce dla takiej próby rekonstrukcji – niezwykle zróżnicowanego, skomplikowanego i trudnego do całościowego ujęcia wachlarza idei.

Wspominałam o stanowisku Foucaulta głównie po to, by wskazać na pewną ciągłość, nawet jeśli jest ona w jakiś sposób negowana przez autora *Zwrotu politycznego*, jaką odnaleźć można w refleksji na temat polityczności literatury. Jeśli bowiem podmiot nie może być wobec polityki niezależny, znacząco zmienia się postrzeganie także innych kwestii – roli, jaką on sam odgrywa, jakie znaczenie przypisuje władzy, jak silny ma ona na niego wpływ i jak próbuje się do niej ustosunkować. Prowadzi to również w konsekwencji do postawienia nieco innych pytań dotyczących literatury. Rozważać można w pierwszym rzędzie tę zaangażowaną i angażującą, jej społeczną rolę, stosunek do rzeczywistości, systemów myślowych, ideologii itd. Dyskusja ta w Polsce zaczęła się pojawiać wyraźnie po roku 1989, na co największy wpływ miała zmiana sytuacji politycznej i jej następstwa. Wykonać trzeba tu będzie dość duży skok w czasie – obejmujący już niemal dwadzieścia lat. Wspomnę jeszcze tylko o kilku wydarzeniach, które wydają mi się szczególnie warte odnotowania.

Zwrot dyskusji

Jakkolwiek można się nie zgadzać ze Stokfiszewskim w rozmaitych kwestiach, przyznać wypada, że wydanie obu książek (w *Polityce literatury* znajduje się aż pięć tekstów jego autorstwa), a także dynamiczne organizowanie spotkań i dyskusji wokół nich, okazało się czynnikiem decydującym o dominancie tematycznej dyskusji krytycznoliterackich ostatnich lat. Nic dziwnego – wydaje się, że taki impuls był bardzo potrzebny. Z jednej strony, podjęto

³ Zob. m.in. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

próbę doświetlenia niektórych kwestii, z drugiej – wcześniej rozpoczęte dyskusje nabrały rumieńców. Nie jest to rzecz jasna ani pierwsza tego rodzaju próba, ani taka, która mogłaby w pełni satysfakcjonować wszystkie strony sporu. Warto tu może krótko przypomnieć – dobór musi być siłą rzeczy dość arbitralny i kreślony bardzo grubą kreską – co poprzedziło i co towarzyszyło wydaniu *Zwrotu politycznego*.

W roku 2002 na łamach „Tygodnika Powszechnego” odbyła się dyskusja, którą wywołał Andrzej Werner tekstem *Pióra i maczugi*. Dzieli się w nim obawami dotyczącymi upolitycznienia literatury – uznaje, że to polityka jest hamulcem rozwoju literatury, jakiego on nie chciałby widzieć. Pisał:

Demokracja plus media wyznaczają obszar, na którym głos artysty, pisarza, kogoś, kto pretenduje do roli wieszczka, znaczy już bardzo niewiele. Powiedziałbym nawet, że im większy to artysta, tym mniej ponad tłum się wybije. Jego wielkość zaświadczać będą inne znamiona niż chęć przypodobania się tym, którzy tę wielkość statystycznie podeprą⁴.

Po takich deklaracjach polemisci nie kazali na siebie długo czekać. Stefan Chwin obwieścił, że *Polityka jest piękna*, Jarosław Klejnocki próbował opisać kulturę w kategoriach wolnorynkowych, z kolei Przemysław Czapliński, poszukując „trzeciej drogi”, pisał:

Nie sędzę więc, by polityczność szkodziła literaturze. Literatura – słabsza medialnie od debat rządowych, rozrywki, biznesu czy sportu – właśnie dzięki słabości może odzyskać istotną rolę w społecznej komunikacji. Potrafi ona bowiem pisać i czytać świat ze zmiennej perspektywy, to zaś jest regułą politycznej gry, jaką dzisiejsza literatura i krytyka może – nie bez szans na zwycięstwo – prowadzić z wielką polityką⁵.

Do dyskusji włączyli się także Piotr Śliwiński i Anna Nasiłowska, prezentując bardzo wyważone stanowiska. A na koniec Werner – ni to się wycofując, ni przyjmując zarzuty, ni uzupełniając swoje zdanie – wystąpił ponownie. Patrząc na tę dyskusję z dzisiejszej perspektywy, dojść można do wniosku, że tak naprawdę niewiele z tego wyniknęło, a sama wymiana zdań okazała się dość rozczarowująca, chwilami nieco anachroniczna, a przede wszystkim w niewielkim stopniu przypominająca dialog. Tymczasem ukazywały się kolejne książki wspomnianych już Przemysława Czaplińskiego, którego *Powrót centrali* jest istotną pozycją także dla dziś trwających dyskusji, Piotra Śliwińskiego, Kingi Dunin czy Krzysztofa Uniłowskiego, by wskazać tylko kilku spośród tych najlepiej widocznych. Cztery lata temu z kolei odbyła się ponownie dyskusja na łamach „Tygodnika Powszechnego”, tym razem z udziałem właśnie Igora Stokfiszewskiego.

I oto jesteśmy w roku 2011, *Zwrot polityczny* (wyd. 2009), co oczywiście, nie jest już bulwersującą (choćaż...) ani wyczekiwaną nowością. W zwią-

⁴ A. Werner, *Pióra i maczugi*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 37.

⁵ P. Czapliński, *Literatura i słabość*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 41.

ku z powyższym mój tekst będzie miał w dużej mierze inny charakter niż recenzje, które pojawiały się zaraz po publikacji książki. Większości z nich, a powiedzieć trzeba, że ich liczba jest naprawdę imponująca, nie przywołałam z kilku stosunkowo oczywistych powodów: po pierwsze – nie jest moim głównym celem rekonstrukcja sporu wokół *Zwrotu politycznego*, po drugie – zdania recenzentów, siłą rzeczy, się powtarzają i w końcu, po trzecie – przy okazji omawiania tekstu i tak z pewnością pojawi się wiele spośród kluczowych postaci polskiej sceny „literacko-politycznej”. Będzie to zatem próba spojrzenia na tę książkę z uwzględnieniem większego dystansu – czasowego przede wszystkim.

Rozstawianie wrogów (po kątach)

Autor *Zwrotu politycznego* kusi się o wielkie diagnozy i podsumowania. Tak buduje całą swoją książkę, złożoną, jak już wspominałam, z wcześniej publikowanych tekstów. Głównymi wrogami, a właściwie: wrogiem, są dla krytyka postmodernizm i gospodarczy liberalizm, splecione w tym ujęciu tak silnie, że nie sposób wskazać na najistotniejsze cechy, które rozróżniałyby oba pojęcia. Stokfiszewski wydaje się widzieć postmodernizm właściwie jako monolit, wobec którego wystarczy wykonać kilka unieważniających gestów, aby okazał się czymś przestarzałym, szkodliwym i generującym sytuację kryzysową (swoją drogą definiowaną zgoła inaczej niż czynili to przedstawiciele tego światopoglądu).

Co głęboko niepokojące, w tekście kluczowe tezy nie są uzasadniane zbyt precyzyjnie. Znamienne wydaje mi się stwierdzenie zawierające założenie, a ujęte w formie pytania-tytułu jednego z podrozdziałów, mianowicie: *Co to był postmodernizm?*. Autor nie zajmuje się niuansami, odcieniami czy różnicami pomiędzy filozofami (w przypadku filozofii ponowoczesnej to wyjątkowo ryzykowny gest), których charakteryzuje nawet nie jednozdaniowo, ale w kilku słowach kluczach. I tak neopragmatyzm Rorty’ego zamyka w nawiasie: „(pankulturalizm, użyteczność)”, dekonstrukcja sprowadza się z kolei do „antyrepresentacjonizmu”, „intertekstualizmu i antylogocentryzmu”, „nieufności wobec korespondencyjnej prawdy”⁶. Derrida, Rorty i Lyotard to dla niego niemal nieodróżnialne trojaczki, a właściwie trzygłowy potwór, któremu chce stawić czoła. Kwitując w ten sposób ich stanowiska i uznając między wierszami, że to „oddaje istotę rzeczy” (takie zestawienia mrozą mi krew w żyłach), ustawia ich na bardzo dla siebie wygodnych pozycjach – będą przeciwnikami zaangażowania, społecznych funkcji literatury czy filozofii itd. Nie może autor nieświadomie pomijać np. późnych propozycji Derridy, uznając więc wypada, że odsuwa te pomysły rozmyślnie, prawdopodobnie uznając, że wspomniane problemy nie w taki sposób powinny być podnoszone. Za ta-

⁶ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, s. 15.

kim stanowiskiem stać może jednak inne przekonanie. Najprościej rzecz ujmując, wiązałoby się to z przeświadczeniem, że filozofia ponowoczesna jest czytelnikowi znana doskonale, a podawane hasła są jedynie bodźcem, który aktywuje jego wiedzę. Przy całej swojej złożoności i, co równie chyba istotne, skomplikowanym stosunku do poprzedników, okazuje się ona warta niewiele. Zadziwiające pominięcie faktu, że teksty ponowoczesnych filozofów nie są afirmatywne, a już, bez wątpienia, nie jednoznacznie afirmatywne, wobec opisywanych zjawisk (Foucault? Baudrillard?) skłania mnie do refleksji, że Stokfiszewski poradził sobie z tym zbyt łatwo. Oczywiście *Zwrot polityczny* nie jest ani, jak sądzę, nie chce być książką filozoficzną. To jednak, co proponuje autor, a właściwie problemy, które rozważa, nie dają się od filozofii odciąć i odciąć się nie mogą.

My, oni i „chwile szaleństwa”

Jak już wspominałam, postmodernizm i gospodarczy liberalizm – stosowane niemal wymiennie – pojawiają się nieustannie na kartach książki Stokfiszewskiego jako niezaprzeczalni fundatorzy kryzysu kultury. Tak jednoznaczne wskazanie wroga wydaje się bardzo wygodne – nie musi autor rewidować swoich poglądów, zastanawiać się nad innymi możliwościami, mniej znaczącymi propozycjami. Rozprawia się Stokfiszewski tylko z najsilniejszymi, o mniej wpływowych zapominając na chyba zbyt długo. Atakując jedną formację (choć trudno mi przyjąć, że rzeczywiście jej „reprezentanci” posiadają wystarczająco wiele cech wspólnych, aby pozwoliło to na tak jednoznaczne ujęcie), postępuje jak rasowy rewolucjonista – jasno określa wrogów, nie decydując się na jakiegokolwiek niuansowe rozważania, winnych zastanej sytuacji wskazuje bez wahania, tworzy radykalny, anachroniczny nieco i chyba nie do końca uzasadniony podział. „My” i „oni” to grupy tak sobie odległe, że rzeczywiście liberalna idea dialogu wydaje się niemożliwa do zastosowania. Pisze np.:

Zmiana w literaturze może zostać zdefiniowana tylko wówczas, gdy przywrócimy naszym krytycznym językom możliwość spolaryzowania stanowisk w kulturowej debacie, gdy na nowo zdefiniujemy ogniska potencjalnych sporów, raz jeszcze powiemy „my” i staniemy z otwartą przyłbicą naprzeciw jakimś „onych”⁷.

Militarystyczna metaforyka, która w pierwszym rządzie kojarzy mi się z manifestami futurystów, może być z wielu powodów niepokojąca. Trudno czuć się komfortowo, gdy ktoś choć metaforycznie przywołuje obraz przyłbicy – jeszcze trudniej, gdy wymierzy ją najpewniej w bliskie mojemu stanowisko. Stokfiszewskiemu naturalnie nie chodzi o to, aby ktokolwiek czuł się szczególnie komfortowo, a już na pewno nie podczas jego rewolucji. Trud-

⁷ *Ibidem*, s. 148.

no jednak nie uznać, że tak postawione sprawy łatwiej zbagatelizować czy zlekceważyć – co swoją drogą wydaje mi się niebywale nierozsądne – wskazując na taki właśnie sposób organizowania wypowiedzi. Z tak radykalnym podziałem, jak sądzę, stosunkowo niewiele osób jednak skłonnych będzie się zgodzić. Także chęć epatowania burżuja (inna rzecz, kim jest w XXI wieku burżuj), od której niedaleki jest autor, trąci już trochę myszką. Nie inaczej jest z innymi cechami szczególnymi tekstów Stokfiszewskiego – wizyjny, niemal profetyczny charakter wielu wypowiedzi, wielka egzaltacja i wreszcie absolutny brak dystansu wobec własnego stanowiska skłaniają do refleksji, że inscenizacja rewolucji, którą proponuje krytyk, może być odrzucana także na innym poziomie – estetycznym (nawet jeśli nie rozdzielimy go jednoznacznie od politycznego) i emocjonalnym. Pisze Stokfiszewski też np.:

„Zwrot polityczny” jest cięciem. Na napiętej tkance kultury, spójnej w swojej liberalno-konserwatywnej autonomii, pojawiła się rysa. Z niej sączy się to coś. Bliskie społecznej gorączce, oddające się we władanie przyszłości, niepodzielne i nieodzowne, piękne i prawdziwe. Nie ma zaklęcia, które by cofnęło czas. Jestem cierpliwy. Wierzę w tę chwilę szaleństwa i jej pozostaję służny. Po prostu chodzę i opowiadam o tym szczęściu, które spotkało nas wszystkich, politycznych⁸.

Widziana jako kempowy spektakl, który trudno przyjąć w całości bez ironii, rewolucja wytraca swój potencjał, kwestionuje samą siebie, a wreszcie jej przyjęcie (tudzież przyłączenie się do niej) nie może się odbywać bez wzmożonej, krytycznej refleksji. I owszem, gdyby taki był wyczuwalny zamysł autora – rozegrane byłoby to znakomicie. Wydaje się jednak, że nic takiego nie miało tu nastąpić. W tym wypadku bardzo trudno – z rozmaitych powodów – dorównać zapałowi mówiącego, nie wyczuć w tym osobliwej sztuczności i ochoczo się z nim sprzymierzyć, jeśli wyjściowo nie zajmuje się analogicznego do jego stanowiska. Sądzę również, że Stokfiszewski zwraca się niemal wyłącznie do tych, którzy są właściwie przekonani do jego tez lub wahają się nieznacznie. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego – tak radykalnie postawione postulaty nie będą oddziaływać skutecznie na odbiorcę sceptycznego czy ostrożnego. Z takiej bowiem perspektywy jego rewolucja wydać się może czymś chybiowym, a kojarzyć byłabym to też skłonna z – pochodzącą z kempowej estetyki – formułą „chybionej powagi”. Truizmem niemal jest stwierdzenie, że właśnie wyrazistość tekstu i stanowiska Stokfiszewskiego jest przyczyną tak dużego zainteresowania książką. Z jednej więc strony, kontrowersyjne tezy stawiane w charakterystyczny sposób czy język książki są przyczyną, dla której łatwo projekt ten odrzucić, z drugiej zaś – z tych samych powodów może być on dla wielu – szczególnie oczekujących właśnie takiego bodźca – inspirującą i budującą lekturą. Inaczej rzecz ujmując – z tak apodyktycznie postawionymi tezami trudno właściwie dyskutować, ponieważ sam tekst raczej nie przewidyje tej możliwości, a zarazem właśnie kontrowersyjność dyskusję wymusza.

⁸ *Ibidem*, s. 11.

Wspomniane zgrzyty nie są dla mnie decydującym argumentem przeciwko temu projektowi – sędzę jednak, że mogą skutecznie odwracać uwagę od samego pomysłu Stokfiszewskiego. Krzysztof Varga, ironicznie komentując książkę w „Dużym Formacie”, zwrócił uwagę na jej język właśnie⁹ – i rzeczywiście, jeśli się zastanowić, co najbardziej drażni, co może irytować albo (a mówię to bez złośliwości) właśnie wprawiać w zachwyt, to właśnie ten poziom tekstu. Bywa, że nurza się Stokfiszewski w *quasi*-poetyckim rytmie tekstu, że buduje niekończące się metafory, nie rzadziej sięga do języka zwyczajnie wulgarnego (inna rzecz, czy to akurat w tych momentach uzasadnione). Równie często się zdarza, że balansuje na granicy smaku, zbliżając się niebezpiecznie do stylu obelżywego. Jest tak w moim odczuciu na przykład wtedy, gdy pisze (tym razem chodzi mi o warstwę językową, nie zaś o ryzykowność – widoczną przecież – stawianych tez):

Ci, którzy wierzyli w „teorię komunikacji” Habermasa, wiarę swą porzucili, stając się postmodernistycznymi mieszczańskimi liberałkami z bajek Richarda Rorty’ego¹⁰.

A wszystko to przy okazji analizy twórczości Andrzeja Sosnowskiego, która jest dla niego niczym więcej niż „estetyczną wydmuszką”. Na co może – przy okazji – warto zwrócić uwagę, Stokfiszewski nie wskazuje wielu powodów, dla których poezja czy to Sosnowskiego, czy Marcina Świetlickiego, czy innych z listy *unwanted* jest niewłaściwa. Istnieje zasadniczo jeden główny powód – wulgaryzując dodatkowo tezę krytyka: ta poezja jest nieodpowiednia, bo nie jest zaangażowana. Zaangażowanie z kolei widzi w tak – proszę wybaczyć – schematyczny, tak sztuczny i tak jednoznaczny sposób, że trudno mi sobie wyobrazić, aby jakakolwiek literatura wysokich lotów mogła być tu adekwatna. Innymi słowy – zaangażowaniem określa autor to, co jest w stanie, z jednej strony, przewidzieć, a z drugiej – uznać za odpowiadające jego wyobrażeniom na ten temat. Świetlicki określany jest przez autora w następujący sposób:

Jego bunt doskonale wypadwał w telewizji, samczy heteroseksualizm idealnie wpasowywał się w wybory tradycyjnej większości. A jednak o tym, jak bardzo wpływowa była wizja liryki zaproponowana przez Świetlickiego, świadczy fakt, że pociągnął on za sobą dosłownie rzeszę autorów wierszy: wybitne indywidualności, takie jak Jacek Podsiadło, ale i peleton epigonów¹¹.

Wydaje się, że obraz poezji, a myślę tu głównie o odniesieniu do kariery Świetlickiego, jest trochę zafalszowany. Nie odmawiając poecie popularności, trzeba chyba jednak uznać, że nie jest on – i chyba nigdy nie był – wielką

⁹ K. Varga, *Rewolucja Igora, czyli liberalowie do piachu*, „Duży Format”, http://wyborcza.pl/1,76842,7051506,Rewolucja_Igora_czyli_liberalowie_do_piachu.html (dostęp: 6 marca 2011).

¹⁰ I. Stokfiszewski, *op.cit.*, s. 76.

¹¹ *Ibidem*, s. 26.

gwiazdą polskich mediów. Owszem, od czasu projektów muzycznych rzeczywiście się tam pojawiał, ale nie szło za tym masowe obleganie regałów z jego poezją. To prawda – wzbudził bardzo duże zainteresowanie publiczności, ale chyba nie aż tak masowe i nie z takich powodów, jakie wskazuje Stokfiszewski. Spoglądając na sprawę z innej perspektywy, odnoszę wrażenie, że autor nie dostrzega dwóch problemów – tego, iż pozycja tzw. outsidera nie musi być interpretowana jako jednoznaczny brak zaangażowania, i tego, że czynienie zarzutu ze stosunku artysty do społeczeństwa (jakkolwiek problematyczny wydaje mi się punkt widzenia Stokfiszewskiego w tej kwestii) bez rozwiniętej argumentacji może budzić wielki opór czytelnika. I tak jak charakter heteroseksualizmu Świetlickiego urasta niemal do zarzutu, tak homoseksualizmu innych poetów będzie krytyk używał w nie mniej zaskakujący sposób. Dobrze rzecz ujęła Alina Świeściak:

Ta sama ideologiczna uzurpacja Stokfiszewskiego dotyczy twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Edwarda Pasewicza i Bartosza Konstrata, których „zaangażowanie” polegać ma chyba przede wszystkim na zdeklarowanej orientacji homoerotycznej, tymczasem aspekt emancypacyjny ich wierszy jest tylko jednym z wielu (a poza tym raczej postemancypacyjny niż emancypacyjny). Wysuwanie na pierwszy plan problemu wykluczenia i wskazywanie na „nieściśności w idealnym modelu nowoczesnej demokracji” budzi co najmniej wątpliwości¹².

Najważniejsze są dla Stokfiszewskiego deklaracje, praktyce pozwala na pewne odchylenia od własnych przekonań. W interpretacjach poezji pozwala sobie krytyk na wiele dyskusyjnych rozpoznań (bardziej radykalni powiedzieliby pewnie: na wiele rażących nadużyć), co może najlepiej widoczne w przypadku Jarosława Lipszyca tym razem. Jeżeli coś się krytykowi nie zgadza – uznaje to za konieczne w praktyce poetyckiej Lipszyca. Czyli znów wszystko się zgadza. Takie niewywrotne konstrukcje tworzy w sposób, który odbiega chyba od jakichkolwiek standardów interpretacyjnych. Z dużego utworu poetyckiego wrywa (a słowa tego używam nieprzypadkowo) pojedyncze frazy, jak np.: „wiem, że jest po prostu źle”, i decyduje się na wyciąganie daleko idących wniosków. Jarosław Lipszyc, w swoich ciekawych i pomysłowych, ale jak mi się wydaje nieco nużących, projektach jawi się Stokfiszewskiemu jako pierwszoplanowy obrońca wolności słowa w Internecie. Dopisując wybranym przez siebie poetom polityczne zaangażowanie, słyca zwyczajnie ich twórczość i sprowadza do dość wulgarnie definiowanej ideologii.

¹² A. Świeściak, *Dziesięć lat minęło*, „FA-art” 2010, nr 1–2 (79–80).

Deklaracje i szantaże

W *Zwrocie politycznym* czytamy:

Na przełomie XX i XXI wieku kultura odrzuciła większość ponowoczesnych rozpoznań (w pierwszej kolejności dotyczących indywidualizmu, biografii, prywatności prywatnego nad publicznym, wielokulturowości, synkretyzmu akceptowanych przekonań religijnych i wier, tolerancji dla odmienności, dominującej pozycji mediów i kreowanych przez nie wizji świata oraz założeń postmodernistycznej filozofii antyrepresentacji). Uznała je za ideologiczne i wspierające *status quo*, by następnie wytworzyć światopogląd opozycyjny wobec ponowoczesnego kwartetu (globalizacja, dialogowo-konsensualny model demokracji, dominacja liberalizmu filozoficznego oraz społeczne i stanowisko postpolityczne)¹³.

Stokfiszewski jednym gestem – używając tak wszechogarniającego terminu jak „kultura” (krytyk wspomina wcześniej, że chodzi mu o tę ściśle związaną z teorią krytyczną) – unifikuje, ujednolica i – zaryzykuję – wyklucza bardzo wiele i bardzo wielu. Na wskroś arbitralnie stwierdzając, że postmodernizm się skończył, że został odrzucony (nie: poddany krytyce, nie: przepracowany, nie: dyskutowany) i że dokładnie te cechy, które wymienia, są i trafnie określone, i najistotniejsze, przyjmuje autor – nieco już, jak sądzę, anachroniczną – pozę rewolucjonisty. Nie jestem przekonana, czy rzeczywiście trafnie wskazuje Stokfiszewski na cechy postmodernizmu, nawet wtedy, gdy określa charakter demokracji jako „dialogowo-konsensualny”. W tym przypadku wydawać się może, że pojęcie konsensusu wypadaloby już dawno zastąpić kompromisem, a charakterystyki kultury i ekonomii nijak się mają, w moim odczuciu, do stanu społeczeństwa polskiego (którego część w dodatku też, jak rozumiem, odrzuciła wyżej wymienione „rozpoznania”). Dążę do tego, że o ile społeczeństwa zachodnie zdążyły „nasyć się” wolnością gospodarczą i wszelkimi jej skutkami – od ekonomicznych począwszy, a na kulturowych skończywszy – o tyle w Polsce sytuacja jest zgoła inna. W tym układzie tak radykalne cięcie wydaje się po pierwsze przedwczesne, a po drugie – chyba jednak – niewystarczająco uzasadnione.

Pomijając już wysoce ryzykowne pomysły, jak choćby ten, aby przypisać liberalizmowi nihilizm (Agata Bielik-Robson proponowała w artykule *Życie: utracony skarb liberalizmu* zwrócenie uwagi w tym kontekście raczej na witalizm), problem pojawia się w zupełnie niespodziewanych miejscach. Rzecz ponownie w argumentacji. Jak już wspomniałam, Stokfiszewski, krytykując postmodernizm, przyjmuje, że jest on najzupełniej oczywisty, że szczegółowe rozważania nie są konieczne. Odnosząc się z kolei bardzo krytycznie do twórczości Cezarego Michalskiego czy Bronisława Wildsteina, charakterystykę przedstawia jednowymiarowo, zwraca uwagę tylko na to, co służyć ma poparciu jego tez. Podobnie zresztą traktuje (i tu jestem chyba najbardziej

¹³ *Ibidem*, s. 73.

zaskoczona) pisarzy, których wspiera. Nie mam na myśli oczywiście stosunku Stokfiszewskiego do tychże, ale metodę dowodzenia. Wystrzając: Mariusz Sieniewicz jest dla niego pisarzem zaangażowanym głównie dlatego, że deklaruje zaangażowanie. Ze *Zwrotu politycznego*, w którym rzeczony autor brany jest za wzór postępowania, nie dowiemy się wiele na temat charakteru jego twórczości. Nie inaczej będzie w przypadku pozostałych twórców, na których powołuje się Stokfiszewski – Dorota Masłowska czy Daniel Odija traktowani są bardzo podobnie. Paweł Dunin-Wąsowicz w recenzji książki pisał o tym w ten sposób:

Jednozdaniowe (!) charakterystyki ich twórczości znaleźć można właściwie tylko w artykule *Polskie ostrzeżenie*, przeznaczonym dla niemieckiego czytelnika, publikowanym pierwotnie w „*tageszeitung*”. Kiedy w *Od nowoczesności do „porządku ideologii”* autor rozpisuje się szerzej nad *Czwartym niebem* Sieniewicza, nie odwołuje się w ogóle do treści utworu, lecz zajmuje wyłącznie krytyczną jego recepcją – sporem, czy jest on literaturą zaangażowaną, czy jedynie udaje¹⁴.

Co ciekawe, praktyka literacka twórców, w tym Mariusza Sieniewicza, nie wydaje się tak jednoznaczna, jak chciałby tego Stokfiszewski. *Rebelia* na przykład nie jest chyba wcale tak rewolucyjna, tak antykonserwatywna czy jednoznaczna, jak widzi to krytyk. Trudno też przyjąć, aby rzeczywiście twórczość Sieniewicza miała być dobrą ilustracją tezy, jakoby postmodernizm przestał być tym, co rozpoznać można w prozie najnowszej. Jednoznaczne polityczne deklaracje autora *Czwartego nieba* nie stoją na przeszkodzie temu, aby stwierdzić, że zarówno światopogląd, który wyczytać można z jego prozy, jak i świat przedstawiony nie jest tak wyraźnie podporządkowany myśli lewicowej. Co dla mnie istotne w tym kontekście, lecz nie tylko w odniesieniu do Sieniewicza – polityczne skomplikowanie raczej podnosi wartość literacką, niż ją obniża, wbrew temu, co sądzi Stokfiszewski.

Postulaty dążenia do prawdy, budowania uniwersalistycznych systemów czy odrzucania indywidualizmu na rzecz wspólnoty itd. nie są *extremum* poglądów krytyka i chyba nie tak należy je traktować. To, co dla sceptycznego czytelnika może być niezwykłym radykalizmem, który już w liczbie pojedynczej budzi niepokój, będzie dla autora tylko częścią składową projektu. Jerzy Franczak, odpowiadając na pytanie o lewicowość jego pisarstwa, powiedział:

Moje myślenie polityczne jest zdecydowanie lewicowe, natomiast nie wiem, czy da się to powiedzieć o moich powieściach. Raczej staram się, tak jak to czynili nowocześni, mnożyć znaki zapytania, niż stawiać odpowiedzi. Nie poddaję się szantażowi niektórych krytyków, takich jak Igor Stokfiszewski, który domaga się od sztuki jednoznacznych deklaracji politycznych¹⁵.

¹⁴ P. Dunin-Wąsowicz, *Dwa lata dla Sieraka, czyli policjant prawdy kontra lokaj kapitalizmu*, „Lampa” 2009, nr 10, s. 46–47.

¹⁵ J. Franczak, *Stoję w dwuszeregu*, rozmowę przeprowadziła Olga Szmidt, „E-SPLIT”, <http://www.e-split.pl/index.php?pid=articles&id=825>.

Takie postawienie sprawy wydaje mi się bardzo znamienne – postulaty Stokfiszewskiego budzą opór nie tylko, a może nawet: nie przede wszystkim, tych, którzy reprezentują odrębne światopoglądy. Stoi za tym przekonanie, że deklaracja jasnej przynależności politycznej wpływa negatywnie na odbiór i obniża w pewien sposób wartość twórczości, wprowadzając do tzw. komunikacji literackiej coś, czego poszukiwać zwykło się raczej na scenie politycznej. Znosząc niemal wszystkie różnice między tymi „rzeczywistościami”, tj. literacką i polityczną, Stokfiszewski chybia. Pisarze masowo nie zadeklarowali i nie deklarują jednoznacznie przynależności politycznych, nie czując się chyba najbardziej komfortowo, kiedy stawia się ich pod ścianą. „Języki prywatne” są przez krytyka deprecjonowane, indywidualizm również, podobnie skomplikowane i niejasne literackie komunikaty. Cóż zatem zostaje? Realizm politycznie zaangażowany, mówi autor. Jednak instruktaże Stokfiszewskiego (chyba trudno przyjąć je bez przymrużenia oka) i *quasi*-sentencjonalne podsumowania, które kojarzyć się mogą z kolei z poradami dla słabszych uczniów, nie są chyba przesadnie atrakcyjne ani dla pisarzy, ani tym bardziej dla odbiorców. Píše Stokfiszewski w jednym z zakończeń:

Tylko poetka, poeta, którzy wprowadzą materialny, zewnętrzny język do pola poetyckiej mowy, mogą uratować się przed zmieleniem w trybach masowej hermeneutyki. Poezja jest myślą, pracą, procesem dyskurwizacji światopoglądu, polityką uniwersalnego uznania. Koniec. Początek¹⁶.

Rację ma Krzysztof Varga – byłby z tej książki niezły poemat rewolucyjny. A tak? A tak mamy tylko kolejną rewolucję.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, polityczność, zwrot polityczny, Igor Stokfiszewski/
literary criticism, the political, political turn, Igor Stokfiszewski

¹⁶ I. Stokfiszewski, *op.cit.*, s. 131.

MOJE ZDZIWIENIA



Henryk Markiewicz

Czy to poezja?

Bohdan Zadura umieścił w najnowszym swym zbiorze *Nocne życie* krótkie teksty, których wartość poetycka jest dla przeciętnego czytelnika co najmniej wątpliwa. Oto jeden z nich:

Czerwony pasek

*Policja we Włocławku znalazła
w szafie martwego noworodka.
Dziecko zapakowane było w foliową
torbę. Kobieta zgłosiła się do
szpitala z odciętą pepowiną.*

Janusz Drzewucki w „Twórczości” (2011, nr 3) tak oto próbuje owe wątpliwości usunąć: tytuł wskazuje, że wiersz jest cytatem z telewizyjnej depeszy. Poeta podzielił go na wersy i zapisał kursywą, a tym samym dokonał jego „nobiletacji”. Zachował błąd literowy („zapakowane” zamiast „zapakowane”), który stał się „jądrem treści” – śmiesznym i strasznym jednocześnie. Gdy wczytamy się kilkakrotnie w ten tekst, to być może, zwłaszcza dzięki owemu błędowi, „zobaczymy naszą rzeczywistość; rzeczywistość, w której żyjemy, której jesteśmy raz uczestnikami, raz świadkami, a raczej uczestnikami i świadkami jednocześnie.

Czy to jest wiersz? Czy to jest poezja? Tak, to jest wiersz, to jest poezja, tyle tylko, że o tym akurat nie stanowią żadne teorie literatury, żadne wykłady sztuki poetyckiej, żadne artystyczne czy stylistyczne konwencje; o tym, że jest to wiersz, że to jest poezja, przesądza jedna decyzja poety, jeden jego gest ma być tak, jak jest, nie inaczej. I właśnie tak jest, tak się dzieje”.

Można by złośliwie powiedzieć: od Jakobsona zaczął, Bładaczką skończył.

Ośmielę się wyrazić pogląd, że takie utwory, jak *Czerwony pasek* łatwo produkować. Dla przykładu biorę znany zapis kondolencyjny prezydenta Komorowskiego, z występującymi w nim błędami ortograficznymi. Wzorem Zadury dzielę go na wersy i przepisuję kursywą:

*Jednoczymy się z narodem Japoni
w buli i nadziei na
pokonanie skutków katastrofy.*

Następnie nadaję temu tekstowi tytuł *Pathologia* (koniecznie z „h” w środku) i proponuję taką interpretację: *Pathologia* to tytuł sylleptyczny. Oznacza tu zarazem słowo (wypowiedź) o cierpieniu (*pathos*) i cierpienie słów, zadane im przez pogwałcenie ich normy ortograficznej. Nadto słowo „buli” (przez „u” zwykle) nie tylko oznacza bólenie, ale zapisane w ten sposób jest słowem bolejącym, cierpiącym, bo zniekształconym – i ikonicznie tę sytuację okazuje. Odnosi się to również do „Japoni” i „nadzieji”: zwracają one na siebie uwagę lustrzanym odbiciem występującego w nich błędu – pominięciem niezgłoskotwórczego „i” w „Japoni” i zbędną obecnością „j” w „nadzieji”.

Czyż nie jest to poezja według zasad Drzewuckiego? Poezja może bardziej intensywne niż wiersz Zadury?

Słowa kluczowe: nowy historycyzm, teoria literatury, historia literatury, Ewa Domańska, Marian Bielecki/new historicism, literary theory, literary history, Ewa Domańska, Marian Bielecki



Henryk Markiewicz

Spóźnione glosy do wywiadu o historii

Wywiad Adama Leszczyńskiego z prof. Ewą Domańską pt. *Historyk nie sędzia* („Gazeta Świąteczna” z 23–24 lipca 2011) czytałem z wielkim zainteresowaniem. W miarę jednak lektury rosły moje wątpliwości i zdziwienia. Chciałem się nimi z czytelnikami „Gazety” podzielić, ale redakcja nie znalazła miejsca dla moich uwag. Czy po dość długim czasie warto do owego wywiadu wracać? Może tak. Profesor Domańska jest przecież autorytetem w dziedzinie metodologii historii, a wywiad z nią miał na pewno wielokrotnie szerszy rezonans niż artykuł publikowany w czasopiśmie naukowym. Stąd więc to moje spóźnione zdziwienie.

Otóż w pewnym momencie wywiadu Leszczyński pyta: „Za co społeczeństwo historykom płaci, jeśli nie za odkrywanie prawdy?”. Na co Domańska odpowiada: „Za produkowanie wiedzy o przeszłości na podstawie rzetelnych badań”. Wynikałoby stąd, że wiedza historyczna jest czymś innym, niż zbiorem prawd. Jakoż okazuje się, że wiedza ta prawd nie przynosi. Nawet twierdzenia o indywidualnych faktach historycznych nie są zdaniem prawdziwościami. Krytyka źródeł – tu cytat ze *Wstępu do badań historycznych* Langlois i Seignobosa z roku 1898 – „nie może żadnego faktu udowodnić, dostarcza tylko prawdopodobieństwa”. Fakty te – czytamy – są formułowane poprzez negocjacje między historykami, które prowadzą do ich konsensusu. Na dalsze pytanie Leszczyńskiego, „Czy napisanie, że 1 września 1939 Niemcy zaatakowali Polskę to też kwestia negocjacji? Albo że Rosjanie w Katyniu zabili polskich oficerów?” – Domańska nie odpowiedziała.

Poglądy tu omówione przedstawiła Domańska tak, jakby były one teoretycznymi pewnikami, powszechnie dziś uznawanymi. Tymczasem wcale tak nie jest. Mistrz Domańskiej, prof. Jerzy Topolski, pisał w roku 1996 w książce *Jak się pisze historię*:

Ustalenia indywidualnych faktów historycznych są swego rodzaju punktami zaczepienia do zorganizowania wokół nich narracji [...] Można by narrację przyrównać do jakiejś tkaniny rozwieszanej przy wykorzystaniu owych niepodle-

gających w zasadzie dyskusji ustaleń dotyczących pojedynczych faktów historycznych (s. 345).

Co prawda, w innym miejscu Topolski się zastrzega, że możliwości owych ustaleń są ograniczone, zwłaszcza w odniesieniu do czasów dawniejszych, i wtedy historyk także fakty musi konstruować na podstawie pośrednich informacji, które znajduje w źródłach, posługując się różnymi wnioskowaniami. W każdym razie ustalenia takie w ograniczonym zakresie są osiągalne. Konsensus uczonych w odniesieniu do nich niekiedy nie wymaga „negocjacji” (bardzo modne dziś słowo, zaczerpnięte oczywiście z prac amerykańskich), bo powstaje automatycznie na podstawie jednakowego odczytania wiarygodnych źródeł.

Tu może trzeba dodać, że fakt bywa niewątpliwie prawdziwy, natomiast jego szczegóły mogą być tylko hipotezami, lub pozostać nieznanne. Napoleon niewątpliwie zmarł na Wyspie Św. Heleny 5 maja 1821 roku, ale przyczyny jego zgonu są tylko hipotezami. Natomiast bezspornym fałszem są twierdzenia pewnej kuriozalnej, ale sławnej broszurki, dowodzącej nie wiadomo na serio czy żartem, że Napoleon w ogóle nie istniał.

Ale treścią wiedzy historycznej są nie tylko owe indywidualne fakty, lecz także zaczeplone o nie różne konstrukcje narracyjne (różne – to nie znaczy, że pozbawione miejsc wspólnych). W rezultacie, według Domańskiej, nie ma jednej, „prawdziwej wizji zdarzeń” i nie można powiedzieć jednoznacznie: „tu jest prawda, tu jest fałsz”. „Obiektywizm polega na tym, że bada się różne wersje tego samego wydarzenia”, przy czym metodolog „nie zajmuje się tym, kto ma rację” – inaczej mówiąc tym, kto mówi prawdę. A co robi według Domańskiej? Kontroluje np. czy historyk zastosował właściwe metody poznawcze, czy nie ma sprzeczności w jego argumentacji itp. Ale jeśli historyk uchybia tym kryteriom, to nie ma racji. Jeżeli – zdaniem Domańskiej – stwierdzenie tego nie należy do zadań metodologa, to ktoś inny powinien to zrobić.

Domańska głosi także, że wiedza historyczna nie mówi jednoznacznie „tu jest prawda, tu jest fałsz”. Tymczasem – jak starałem się to pokazać – czasem tak postępuje. Ale historyk nie musi i nie powinien zawsze się wypowiadać w kategoriach logiki dwuwartościowej (prawda – fałsz), zwłaszcza gdy chodzi o większe konstrukcje narracyjne. Poprzestaje na opinii „to jest prawdopodobne, a to nie” i stara się przy tym, choćby w przybliżeniu, stopień tego prawdopodobieństwa oznaczyć. Tymczasem o roli hipotezy w narracji historycznej Domańska – rzecz dziwna – w ogóle nie wspomina. (Tu można nadmienić, że z jednej strony – historyk czasem w sposób nieuprawniony przedstawia jako prawdę to, co jest tylko prawdopodobne, z drugiej – dzieje się tak, że dalsze badania historyczne przekonują, iż to, co historyk traktował jako tylko prawdopodobne, okazuje się prawdą).

Wypędziwszy na początku kategorię prawdy z obszaru wiedzy historycznej, Domańska w dalszym ciągu ją reintronizuje w ostrożniejszej formule jako „dążenie do prawdy”. Ale powiada, że we współczesnej świadomości history-

ków wartość ta ulega pewnej degradacji: lokuje się niżej od ludzkiej godności, szacunku dla zmarłych i ich praw, szacunku badacza dla samego siebie oraz wolności słowa.

Taka deklaracja trochę niepokoi. Jest tu przede wszystkim pewne „materii pomieszanie”. Wolność słowa nie jest wartością współmierną z dążeniem do prawdy, jest tylko niezbędnym warunkiem swobodnego dążenia do prawdy. Szacunek do zmarłych i ich prawd to chyba tylko jakiś aspekt ogólniejszej wartości, jaką jest wzgląd na godność innych. Zauważmy jednak, że te zasady nieuchronnie ograniczają i wolność słowa (którego szczególnym przypadkiem jest swoboda badań naukowych), i dążenie do prawdy. (Ujawnienie np. jakiegoś niechlubnego faktu z życia zasłużonej postaci łatwo można oskarżyć o to, że uwłacza szacunkowi dla niej. Ileż to gromów spadło na Boya za to, że bezceremonialnie potraktował Jana III Sobieskiego!). Poza tym niektóre obiekty badań historycznych (np. eksport zboża z Polski w wieku XVI czy stan higieny w Warszawie w wieku XIX) ze swej istoty nie nadają się do tego, by okazywać im szacunek, a nie należy się on niektórym obiektom innym (jak np. biografie zbrodniarzy wojennych; zgodnie chyba sądzimy, że trzeba o nich pisać *sine ira*, ale nie *cum reverentia*).

W nawiązaniu do ekshumacji katyńskich Domańska zadaje retoryczne pytanie: „Kto dał badaczom egzekwowane w imię nauki prawo naruszania spokoju zmarłych? Ile razy można rozkopywać groby w imię sprawiedliwości i prawdy?”. Otóż spokój zmarłych wielokrotnie i w różny sposób bywa naruszany – zarówno wtedy, kiedy się dokonuje sekcji zwłok, jak i transplantacji organów, także wtedy, gdy się przenosi zwłoki z cmentarza Montmorency na Wawel. I nie budzi to sprzeciwu. A co do ekshumacji odpowiedziałbym tak: tyle razy można jej dokonywać, ile trzeba, właśnie dla oddania sprawiedliwości osobom zmarłych, co jest chyba równie ważne, jak nienaruszalność ich szczątków. Wreszcie, jeśli chodzi o szacunek do samego siebie (cokolwiek by to miało znaczyć), to ktoś może go mieć i być przy tym bardzo złym historykiem, ktoś inny może go nie mieć (bo np. uważa się za etycznie ułomnego) i być przy tym historykiem bardzo dobrym.

Henryk Markiewicz

Antyteoretyczna teoria

Ze zrozumiałym zainteresowaniem wziąłem do ręki niedawno wydaną książkę Mariana Bieleckiego *Historia – Dialog – Literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego* (Złota Seria Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010)¹. Zainteresowanie to nie opuściło mnie aż do lektury ostatniej jej strony. W połowie jednak tylko mogę się z nią zgodzić, druga połowa (w porządku książki – początkowa) budzi wiele zasadniczych zastrzeżeń i wątpliwości.

Książka ta wyrosła z dezaprobaty dla historii literatury (w sensie – syntezy historycznej), takiej, jaką się uprawiało dotąd w Polsce (jak się ją uprawia za granicą – o tym autor nawet nie wzmiankuje). Lista zarzutów jest długa:

Przytłacza [ona] ciężarem swej pomnikowości, onieśmiela ogromem zasług pisarzy dla Polski czy Sprawy (takiej czy innej), razi pryncypialnością, wyniosłością i elitarnością, irytuje wielkością, której trzeba uwierzyć na słowo, bo jest ponadczasowa i zupełnie oczywista, wprawia w zakłopotanie artyzmem, który ma bardzo mało wspólnego z estetyką dzisiejszego świata i z doświadczeniem zwykłego czytelnika, męczy w końcu obszernością kanonu, długością listy książek, które z wyliczonych właśnie powodów należy przeczytać – i nuży nie tylko mnie, męczy uczniów i studentów (s. 12).

Ta „wielka narracja, masywna, uniwersalna, poddana kryterium reprezentatywności”, zatraciła to, co indywidualne i unikatowe, w tym, co ogólne i typowe (s. 105). Jest albo „mimetycznym opisem perypetii Literatury, z zewnętrzną wobec niej rzeczywistością, [...] albo rekonstrukcją autonomicznych form Literatury, rozsądnie ewoluujących ku czemuś w sensie artystycznym wyższemu i lepszemu” (s. 12).

Cóż na to odpowiedzieć? Bielecki, jak widać, ma pretensje do syntezy o to, że jest syntezą, więc przede wszystkim konstruuje uogólnienia, a powinna

¹ Książka ukazała się w Złotej Serii Uniwersytetu Wrocławskiego na podstawie decyzji trzyosobowego jury, powołanego spośród wybitnych uczonych niezatrudnionych w tymże uniwersytecie, które z kolei opierało się na opinii kilku fachowych recenzentów. (Nazwiska tych osób nie zostały w książce podane). Informuję o tym, by uświadomić czytelnikom, że opinie zawarte w tym artykule są być może odosobnione.

– jak postulował Foucault (który konstruował skądinąd uogólnienia, takie jak epistemy czy dyskursy) – skupić się na tym, co indywidualne, idiosynkratyczne, przygodne, „wskazywać miejsca rozproszenia, odchylenia, zerwania, nieciągłości” (s. 67). Autor – jak się zdaje – nie kwestionuje tego, że generalizacje są możliwe, ale ich nie ceni. Jakby uważał – trawestując tu słowa Miłosza – że wrogiem Literatury jest uogólnienie. Jakby nie wiedział, że uchwycić to, co indywidualne, można tylko przez gęstą siatkę terminów ogólnych. Jakby nie zdawał sobie sprawy z tego, że aby rozpoznać jakieś zjawisko jako odchylenie czy zerwanie, trzeba przedtem ustalić to, co w dziejowym procesie jest regularnością czy ciągłością. Ma też pretensje Bielecki do dotychczasowych syntez, że niepotrzebnie zajmują się twórczością drugorzędną, a przecież bez jej uwzględnienia syntetyczny obraz przeszłości literackiej byłby niepełny. Wbrew temu, co twierdzi, omawiane przez niego syntezy nie każą wielkości dawnej literatury wierzyć na słowo, lecz próbują ją pokazać i uzasadnić, opierając się w pierwszym rzędzie na kryteriach historycznych, ale także uwzględniając jej dzisiejszą wymowę. Nie jest też tak, by ujmowały one proces historycznoliteracki tylko z perspektywy allogenetycznej lub tylko z perspektywy idio-genetycznej (s. 12), stara się połączyć i jedną, i drugą (teoretyczną dyrektywą był tu m.in. późny strukturalizm czechosłowacki, którego autor nie bierze w ogóle pod uwagę). Nie znajduję też w tych syntezach nawet sugestii, że przemiany literatury to jej linearne doskonalenie, co gdzie indziej nazywa autor teleologią (np. s. 39). Byłaby ona zresztą sprzeczna z dostrzeganą przez Bieleckiego obecnością schematu biotycznego w tych syntezach². Zadaniem syntezy historycznoliterackiej nigdy nie było wskazanie kanonu książek, które należy przeczytać – obejmuje ona także te książki, których czytać dziś już nie trzeba, ale których w narracji o procesie, czyli działaniu się, stawianiu literatury, nie można pominąć. A więc nie tylko książki cenione zarówno w dobie swego powstania, jak i dzisiaj (np. *Wesele*), lecz także cenione tylko w dobie powstania (np. poematy prozą Przybyszewskiego), cenione dopiero dzisiaj (utwory Marii Komornickiej), a także nie cenione nigdy przez znawców, ale szeroko czytane (np. *Trędowata*).

Trudno się też pogodzić z zarzutem (niepopartym zresztą żadnymi przykładami), że w owych syntezach ginie to, co w literaturze najbardziej wartościowe, to, co indywidualne i unikatowe. Można by tu replikować, że tymi aspektami literatury zajmują się inne niż synteza formy pisarstwa historycznoliterackiego – monografie twórczości danego pisarza czy poszczególnego utworu. Ale syntezy, o których mowa w książce Bieleckiego, starają się uwydatnić i te zjawiska literackie, które są wyjątkowe ze względu na swe

² Termin „proces historycznoliteracki” jest pleonastyczny: procesualność literatury jest przecież synonimiczna z jej historycznością, tj. zmiennością w czasie. Toteż w nauce rosyjskiej funkcjonuje termin krótszy: „proces literacki”. Wprowadzono go na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, jak się zdaje po to, by uniknąć teleologicznych konotacji, obecnych w określeniu „ewolucja literacka”. Warto tu dodać, że poza literaturoznawstwem dawnego ZSRR i bloku wschodniego termin „proces historycznoliteracki” nie jest stosowany.

cechy czy też poziom zrealizowanych wartości. Programowo czyni to np. Czesław Hernas, wprowadzając nawet do swojej syntezy baroku rozdział *Sa-motni poeci*.

Dodać tu trzeba, że książki z serii *Wielka historia literatury polskiej* (początkowo pod redakcją Kazimierza Wyki), na które głównie powołuje się Bielecki, nie były w zamierzeniu autorów podręcznikami uniwersyteckimi, a tym bardziej szkolnymi, lecz tym, co Niemcy nazywają słowem *Handbuch*, w odróżnieniu *Lehrbuch* – tj. możliwie dokładną (w rozsądnej mierze szczegółowości) summą wiedzy o przemianach literatury w danym okresie. (Opracowania bardziej zwarte, np. *Synteza uniwersytecka* pod redakcją Jerzego Ziomka i *Mała historia literatury polskiej* pod redakcją Aliny Brodzkiej i Elżbiety Sarnowskiej-Temierusz, którym zarzutu *elephantiasis* postawić nie można, Bielecki pomija).

Swój akt oskarżenia kończy Bielecki zarzutem, że taka historiografia literatury go nuży, a studentów i uczniów męczy. Rzeczywiście tak bywa. Ale bywać tak nie musi, czego dowodem choćby książki Czesława Hernasa czy Jerzego Kwiatkowskiego.

Żeby nie było nieporozumień: każda synteza historycznoliteracka jest w pewnej mierze, lecz nieuchronnie konstrukcją ułomną; z jakich naprawdę powodów – pisałem przed laty w artykule *Dylematy historyka literatury*; nie będę tu tych uwag powtarzał. Nie twierdzą też, że omawiane syntezy to optymalna realizacja możliwości tego gatunku piśmiennictwa.

Co proponuje w zamian Bielecki? Zreferował starannie polskie powojenne dyskusje na temat historii literatury, pomijając – tylko nie wiadomo dlaczego – programowe referaty Teresy Kostkiewiczowej i Teresy Walas na Zjeździe Polonistów w roku 2005. Za najbardziej atrakcyjne uznał poglądy Ryszarda Nycza z jego książki *Język modernizmu*, w dalszym jednak ciągu swego traktatu do nich nie nawiązuje. Inspiracji szuka gdzie indziej – przede wszystkim u myślicieli poststrukturalizmu. Są to m.in. antymetodyczność i interdyscyplinarność, „strategia analizy genealogicznej, wsparta o wrażliwość etyczną”, odrzucenie mimetycznej koncepcji historii, co więcej – identyfikacja konstrukcji z fikcyjnością (autor używa wymiennie określeń „fikcyjność” i „fikcjonalność”), „radikalny kontekstualizm”, moc perswazyjna jako sprawdzian wartości. (Nie wszystko jest tu dla mnie w pełni zrozumiałe, ale nie chcę wchodzić zanadto w szczegóły). Z tych założeń wynika prawo do tworzenia różnych wizji historii literatury, „alternatywnych, oryginalnych, ryzykownych, a wartych tyle, ile znajdą czytelników, nieprzymuszonych przez promotorów, wykładowców czy nauczycieli” (s. 107).

Sceptyk powiedziała by w tym miejscu, że wśród studentów i uczniów powodzeniem cieszyłyby się opracowania krótkie, łatwe, napisane z talentem narracyjnym, uatrakcyjnione sensacją, anegdotą, dowcipem. Historia literatury polskiej napisana przez jakiegoś nowego Cata-Mackiewicza czy Stanisława Wasylewskiego zwyciężałyby zapewne w konkurencji z historią literatury Włodzimierza Boleckiego czy Michała Markowskiego. Nie wiem też, czy

Bielecki byłby zadowolony przy egzaminie z zasobu i jakości wiedzy studentów stąd zaczerpniętej.

Z aprobatą różnych wizji historii kłóci się przytoczone już twierdzenie, że historia literatury nie jest ani rozwojem literatury poddanej różnym ciśnieniom zewnętrznym, ani ewolucją autonomicznych form literackich; jest natomiast historią dialogów (sporów) między pisarzami (s. 171). Składają się na nią opisy przypadków jednostkowych, nieukładających się w jakiś ogólniejszy schemat. Tak oto kategorycznemu „nie jest” w stosunku do koncepcji np. Taine’a czy Tynianowa przeciwstawia Bielecki równie kategoryczne „jest” w stosunku do koncepcji własnej. Okazuje się więc, że są alternatywne historie literatury, prawomocne i nieprawomocne. Co o tym decyduje? Dla siebie samego Bielecki rezerwuje jako instancję decydującą własne przekonanie, dla innych – skuteczność perswazyjną w stosunku do dużej liczby odbiorców. Perswazja jest dziś modnym kryterium oceny, autorzy, którzy się nim posługują, nie precyzują jednak, czy chodzi im o perswazję logiczną, czy retoryczną, perswazję, która d o w o d z i, czy też perswazję, która u w o d z i (według rozróżnienia Paula de Mana).

Koncepcji Bieleckiego patronują nazwiska trzech B.: Barthes’a, Bachtina i Blooma. Dlaczego Barthes’a – nie jest to dla mnie jasne. Co do Bachtina – nie uważał on dialogu za synonim sporu, traktował dialogowość znacznie szerzej – znajdował ją w każdej wypowiedzi, w interakcji różnych składników dzieła literackiego, w języku, wreszcie w całym życiu człowieka. I on zresztą – w przeciwieństwie do Bieleckiego – nie unikał szerokich, śmiałych uogólnień. Najbliższa Bieleckiemu jest teoria literatury jako agonu między pisarzami, rozwijana przez Harolda Blooma. Nazywa ją imponującą i sugestywną, ale zarazem stwierdza, że trudno sobie wyobrazić jej praktyczne zastosowanie (s. 165). Również wysoko ceniona przez Bieleckiego teoria intertekstualności Nycza mało mu się przydaje. Nie jest łatwo zrozumieć jej rozróżnienia, jeszcze trudniej zastosować je w praktyce (s. 175).

To praktyczne zastosowanie dialogicznej czy interakcyjnej koncepcji historii literatury przynosi dopiero ostatnia część książki (s. 179–294). Składają się na nią analizy relacji między Herlingiem-Grudzińskim, Różewiczem, Konwickim, Mrożkiem, Musiałem i Witkowskim a Gombrowiczem. W przypadku np. Różewicza relacja ta rozwija się „na trzech przynajmniej płaszczyznach: metaliterackich deklaracji, międzytekstowych związków i na poziomie dość ogólnych zbieżności (bądź odrębności) dążeń ideowo-literackich, niekoniecznie poświadczonych intertekstualnymi odniesieniami” (s. 204). W szkicu o Herlingu rozpatruje Bielecki również jego kontakty osobiste z Gombrowiczem.

W autocharakterystyce swej metody nazywa ją Bielecki podejściem intertekstualnym, które różni się tym od „wpływologii” i badań źródeł, że „badacz nie poprzestaje na wskazaniu międzytekstowych nawiązań, ale je interpretuje, ukazuje ich semantyczne funkcje w tekście (i kontekście)” (s. 167). Gdyby autor trochę się zainteresował ryczałtowo i wzgardliwie potraktowaną „wpły-

wologią”, np. interpretacjami *Balladyny*, dokonanymi przez Kleinera czy Weintrauba – przekonałby się, że w swojej dwudziestowiecznej fazie i postulowano, i z powodzeniem realizowano te zadania, które wskazuje tu Bielecki, z tą tylko różnicą, że nie traktowano ich rezultatów jako fikcyjnych i stronniczych (s. 167). Stronniczość postępowania Bieleckiego na tym polega, że jego interpretacje mają być czymś w rodzaju wyznania i autokreacji, skierowane są na to, co w jego indywidualnej perspektywie egzystencjalnej jest ważne, przede wszystkim na problem tożsamości. Ponieważ sam autor przewiduje surowe wyceny atrakcyjności tych konfesji (s. 172), nie będę tego tematu tu rozwijał.

Nie jestem znawcą twórczości rozpatrywanych przez Bieleckiego pisarzy, opinia moja nie jest tu więc miarodajna; z tym zastrzeżeniem powiem, że interpretacje są rzeczywiście – jak chciał autor – bliskie tekstu, docieklive, perswazyjne, w tym przede wszystkim sensie, że są wyposażone w przekonującą argumentację. Gdyby nie część teoretyczna książki, trudno by się domyślić, że traktuje te interpretacje jako subiektywne tylko konstrukty. Niemniej jednak nie jest to historia literatury, jak zakłada autor. I historią literatury interpretacje by się nie stały nawet, gdyby je wielokrotnie pomnożyć. Według powszechnie przyjętego konsensusu ten dział badań literackich

zajmuje się ogólną charakterystyką procesu historycznoliterackiego, jego podziałem oraz związkami z procesami społecznymi. Przedmiotem [historii literatury – H.M.] jest zarówno rozwój twórczości, jej reguł i towarzyszących programów, jak i kształtowanie się kultury literackiej, życia literackiego i jego instytucji, wreszcie odbiór dzieł i ich funkcjonowanie w danym okresie³.

Jak widać, tylko ostatni z tematów historii literatury, i to jedynie częściowo, stanowi obszar historii literatury, tak jak ją Bielecki pojmuje. Zarówno powszechnie przyjęta semantyka terminu „historia literatury”, jak i semantyka terminu „proces historycznoliteracki” zostały przez Bieleckiego zmienione ze skrajnym radykalizmem.

Tytuł książki zapowiada nadto, że znajdzie się w niej teoria procesu historycznoliterackiego. Autor informuje, że ma na myśli teorię (utożsamioną tu mimochodem z metodologią, ale ta beztraska terminologiczna jest dziś powszechna), w specjalnym sensie, który nadał jej Paul de Man w artykule *Opór przeciw teorii*. Pojęcie to miałyby oznaczać „opieranie literackiej egzegezy oraz krytycznego wartościowania na systemie pewnych ogólnych pojęć” (s. 11). Tu Bielecki się myli. Cytowane sformułowanie, niezbyt szczęśliwe (bo sposób egzegezy i wartościowania nie może być nazwany teorią), nie jest własną propozycją de Mana, lecz zreferowaniem poglądów na historię literatury panujących w USA do lat sześćdziesiątych XX wieku⁴. Ale mniejsza

³ J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. 3, Wrocław [b.d.], s. 199.

⁴ Wobec wieloznaczności terminu „mimesis” nie jest dla mnie jasne, co autor rozumie przez mimetyczny opis, zarzut ten więc pomijam. Pomijam też etykiety „pryncypialność”, „wyniosłość” itp., bo są to frazesy bez pokrycia. Bez komentarza pozostawiam też dziwaczne uwagi o „artyzmie” historii literatury.

o atrybucję tej definicji, istotne jest to, że zakłada ona systemowość i wprowadzenie pojęć ogólnych. Tymczasem Bielecki to skrajny idiografista, który oświadcza:

Nie myślę też o budowaniu jakiegoś ogólnego modelu, zdolnego objąć, nazwać i wyjaśnić (?) rodzaje (?) międzytekstowego dialogu, w który dałoby się też wpisać konkretne relacje między pisarzami czy tekstami. Twierdzę nawet, że nie ma tu żadnych interesujących prawidłowości. Każda z tych relacji jest przygodna i różna od innych – i właśnie dlatego mogą się wydawać zajmujące (s. 168).

Bielecki dotrzymuje pod tym względem słowa – żadnego systemu i żadnych pojęć ogólnych w książce jego nie ma. Można do niej odnieść słowa, które on sam (niesłusznie) kieruje pod adresem pracy Stanisława Balbusa *Między stylami*: „lepiej tę książkę czytać po prostu jako zbiór interesujących interpretacji, a nie konspekt metodologiczny” (s. 168) – z tą poprawką, że u Bieleckiego propozycje metodologiczne sprowadzają się do postulatu: badać tylko to, co jednostkowe, żadnych prawidłowości nie ma, a jeśli istnieją, to są nieinteresujące.

Tak więc Bielecki ma pretensje do syntezy, że jest syntezą, traktuje jako podręczniki opracowania, które podręcznikami nie są, proponuje jako historię literatury to, co nią żadną miarą być nie może. Pod mianem teorii głosi jej zbędność. Można mieć takie poglądy, ale nie należy nazywać ich teorią procesu historycznoliterackiego. Niech mi autor wybaczy złośliwość, ale przypomina się tu Humpty-Dumpty i jego sławne *dictum*: „Gdy ja używam jakiegoś słowa, oznacza ono dokładnie to, co każę mu oznaczać”⁵.

⁵ Sam de Man twierdzi, że teoria literatury tworzona jest wówczas, gdy przedmiotem dyskursu nie są już znaczenia i wartości, lecz sposoby (*modalities*) tworzenia i odbioru znaczeń oraz wartości, poprzedzające ich ustalenie (*Opór wobec teorii*). Jeśli dobrze rozumiem, de Man powiada tu, że teorią nie są konkretne znaczenia i wartości utworów literackich, lecz ogólne sposoby konstruowania pojęć i kryteriów w tym postępowaniu stosowane. Jest to więc raczej metodologia badań literackich, a nie teoria literatury. Istotna tu jest okoliczność, że bez wątpliwości owe modalności, o których mówi de Man, są uogólnieniami.

Swoją drogą zadziwia mnie cierpliwa zgoda Bieleckiego na sformułowania niedbałe (Greenblatt, s. 94: „poetyka kulturowa jest sumą napisanych dyskursów, przez które poznajemy i oddziałujemy na świat, a konkretnie dyskursów, przez które dokonujemy rozróżnienia między tym, co wymaginowane, a tym, co rzeczywiste”), prowokacyjnie nonszalanckie (Kristeva, s. 116: „Każdy tekst jest nową tkaniną złożoną ze starych cytatów”), czy wręcz niezrozumiałe (Foucault, s. 64: „Zdarzenie oznacza zmienną relację sił, przejętą władzę, przechwycony i zwrócony przeciwko swym użytkownikom słownik, dominację, która się osłabia, rozpręża i sama zatruwa, innego, który się zjawia zamaskowany”) – jeśli wypowiedzają je wielkie autorytety.

Noty o autorach

Krzysztof Biedrzycki, dr hab., pracuje w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ oraz w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Ostatnio wydał: *Wariacje metafizyczne* (Kraków 2007) oraz *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego* (Kraków 2008).

Anna R. Burzyńska, dr, asystent w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ, redaktor Gazety Teatralnej „Didaskalia”. Autorka książek: *Mechanika cudu. Strategie metadramatyczne w polskiej dramaturgii awangardowej* (Kraków 2005) i *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka* (Kraków 2011).

Tomasz Cieślak-Sokołowski, dr, krytyk i historyk literatury, pracownik Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Autor książek: *Mój wszechświat uczyniony* (Kraków 2004) i *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (Kraków 2011).

Bernadetta Darska, dr, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Ostatnio opublikowała: *Głosy kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu* (Olsztyn 2009) i dwa tomy pt. *Śledztwo i pleć. O bohaterkach powieści kryminalnych* (Olsztyn 2011).

Arleta Galant, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX Wieku Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Autorka książki *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego* (2010).

Inga Iwasiów, dr hab., profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, krytyk literacki, poetka i prozaiczka, redaktor naczelna pisma „Pogranicza”. Opublikowała m.in. *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj* (Kraków 2002) oraz *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie* (Warszawa 2004).

Anna Kałuza, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka książek: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpisy i Krystyny Miłobędzkiej* (Kraków 2008) oraz *Bumerang. Szkice o polskiej prozie przełomu XX i XXI wieku* (Wrocław 2010).

Dorota Kozicka, dr, adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książki *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży* (Kraków 2003) oraz antologii dwudziestowiecznego pamfletu polskiego „Chamuły”, „gnidy”, „przemilczacze”... (Kraków 2010).

- Jerzy Madejski**, dr hab., profesor w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury Uniwersytetu Szczecińskiego, krytyk, recenzent „Nowych Książek”, redaktor Szczecińskiego Dwumiesięcznika Kulturalnego „Pogranicza”. Opublikował m.in. *Zamieszanie. Szkice* (Kraków 2003) i *Deformacje biografii* (Szczecin 2004).
- Karol Maliszewski**, dr, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego, krytyk literacki, poeta i prozaik. Ostatnio opublikował m.in. *Rozproszone głosy – notatki krytyka* (Warszawa 2006) i *Pociąg do literatury* (Wrocław 2010).
- 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).
- Tomasz Mizerkiewicz**, dr hab., profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki. Autor książek: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku* (Poznań 2001) i *Niś śmieszne. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Poznań 2007).
- Dariusz Nowacki**, dr, krytyk i badacz literatury, pracownik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Opublikował m.in. *Wielkie Wczoraj* (Kraków 2004) i *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)* (Katowice 2011).
- Joanna Orska**, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury po 1918 Roku Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książek: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (Kraków 2004), *Liryczne narracje. Nowe tendencje w polskiej poezji 1989–2006* (Kraków 2006).
- Marjorie Perloff**, emerytowana profesor Stanford University. Ostatnio opublikowała m.in. *21st-Century Modernism. The „New” Poetics* (Malden-Oxford 2002), *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy* (UAP 2004) oraz *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* (Chicago 2010).
- Magdalena Rabizo-Birek**, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury XX Wieku Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, krytyk literacki, redaktor naczelna pisma literacko-artystycznego „Fraza”. Autorka książek: *Czytanie obrazów. Teksty o sztuce 1991–1996* (Rzeszów 1998) oraz *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (Warszawa 2002).
- Wojciech Rusinek**, dr, nauczyciel języka polskiego w katowickich szkołach średnich. Publikował w pismach literackich („FA-art”, „Dekada Literacka”, „Kresy”) oraz tomach zbiorowych.
- Piotr Śliwiński**, profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, krytyk literacki. Opublikował m.in. *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej* (Kraków 2002) i *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce* (Warszawa 2007).
- Leszek Szaruga (właśc. Aleksander Wirpsza)**, prof. dr hab., pracuje w Uniwersytecie Warszawskim. Opublikował ostatnio: *Powinności literatury i inne szkice krytyczne* (Kraków 2008) i „*Kultura*” – *księga otwarta* (Kraków 2011).

Olga Szmidt, studentka I roku SUM na Wydziale Polonistyki UJ (specjalności: antropologiczno-kulturowa oraz krytyka literacka). Redaktor naczelna „Polisemii”, naukowego czasopisma internetowego.

Maciej Urbanowski, dr hab., profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk i krytyk literacki, kieruje Katedrą Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ. Ostatnio opublikował książki *Dezerterzy i żołnierze. Szkice o literaturze polskiej 1991–2007* (Kraków 2007) oraz *Prawą stroną literatury polskiej. Szkice i portrety* (Kraków 2007).



Wykaz księgarni, w których można nabyć „Wielogłos”

| Nazwa księgarni | adres |
|--------------------------------|---|
| Księgarnia Uniwersytecka LIBER | ul. Krakowskie Przedmieście 24 00-325 Warszawa |
| Księgarnia PWN | ul. Krakowskie Przedmieście 62 00-322 Warszawa |
| Księgarnia PWN | ul. Piłsudskiego 3/1 31-110 Kraków |
| Główna Księgarnia Naukowa | Podwale 6 31-118 Kraków |
| Księgarnia Akademicka | ul. św. Anny 6 31-008 Kraków |
| Księgarnia Powszechna | Stary Rynek 63 61-772 Poznań |
| Księgarnia PWN | ul. Korzenna 33/35 80-851 Gdańsk |
| Księgarnia Uniwersytecka | Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 5 20-031 Lublin |
| Księgarnia PWN | ul. Kuźnicza 56 50-138 Wrocław |