

2 2012

# WIELOGŁOS

## WYBÓR TEKSTÓW

Pismo Wydziału Polonistyki UJ

EDYTORSTWO DZIŚ

Józef Fert  
Janusz Gruchała  
Radosław Grzeškowiak  
Maria Kozłowska  
Wojciech Kruszewski  
Klaudia Socha  
Mirosław Strzyżewski

oraz

Anna Kałuża  
Marta Koronkiewicz  
Paweł Próchniak  
Henryk Markiewicz



# Spis treści

## Rozprawy i szkice

- Anna Kałuża, *Kiedy poezja? Możliwości poezji we współczesnym świecie komunikatów* .....
- Marta Koronkiewicz, „*Panny z Wilka*” w wersji Tima Burtona.....
- Jarosław Fazan, *Mistyka i fizjologia – ciała Brunona Schulza* .....
- Maria Delaperrière, *Émigration intérieure et codes de contestation dans la littérature polonaise 1945–1980* .....

## Recenzje i omówienia

- Andrzej Zawadzki, *Advocatus hermeneuticæ. (O „Obliczach hermeneutyki” Pawła Dybla)* .....
- Katarzyna Trzeciak, Michał Sowiński, „*Więcej życia*”.  
*Agaty Bielik-Robson projekt mesjańskiego witalizmu. (O książce Agaty Bielik-Robson „Erros. Mesjański witalizm i filozofia”)* .....
- Malwina Mus, *Mistrz świata à rebours. (O książce „Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego”)* .....

## Moje zdziwienia – Henryk Markiewicz

Nowe pytania do kulturowych teoretyków literatury

## Jubileusze

- Paweł Próchniak, *Dar krytyki (pięć notatek o pisarstwie krytycznoliterackim Mariana Stali)* .....

## Noty o autorach



**Anna Kaluża**

Uniwersytet Śląski

## Kiedy poezja? Możliwości poezji we współczesnym świecie komunikatów

Abstract

### **When poetry? The possibility of poetry in the contemporary world of messaging**

The article attempts to answer the question asked by Nelson Goodman, about the moment when something becomes poetry/art. This article describes the change of communication situation that has taken place in the Polish culture after 2000. It draws attention to the aesthetic potential of poetry by such authors as Justyna Bargielska, Szczepan Kopyt, and Krzysztof Siwczyk.

**Słowa kluczowe:** praktyki komunikacyjne, mediacja, poezja, estetyczna partycypacja, przedstawienie

**Keywords:** communication practices, mediation, aesthetic participation, representation

Tytuł mojego artykułu odwołuje się do pytania Nelsona Goodmana<sup>1</sup>, charakterystycznego dla poplatońskiej tradycji myślenia o sztuce. Goodman unika pytań dotyczących tego, czym jest sztuka/poezja, rezygnuje także z rozróżnienia między rzeczywistością a pozorem, zgodnie z którym dla sztuki rezerwuje się kategorie złudzenia i iluzji estetycznej. Zamiast pytać, czym jest poezja/sztuka, amerykański filozof zastanawia się nad warunkami, w których teksty i różne obiekty zostają uznane za sztukę/poezję. Mateusz Salwa komentujący refleksję Goodmana o sztuce pisze, że

---

<sup>1</sup> N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997, s. 81.

[...] mit wielkości artysty i potrzeby sztuki w społeczeństwie funkcjonuje w dalszym ciągu, choć zmienił nieco postać – pytanie, jakie obecnie się rodzi, nie brzmi: czy sztuka powinna znaleźć miejsce w państwie, ale: jaka sztuka powinna znaleźć to miejsce?<sup>2</sup>.

Oczywiście, nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie. Gdybym miała jednak na nie odpowiedzieć, powiedziałabym najpierw, że estetyczno-polityczna gra w państwie mogłaby toczyć się o taką ideę sztuki, która potrafi dać nam szansę, dać nam szansę na cokolwiek, w przeciwieństwie do takiej idei, która ograniczałaby nas w naszych wyobrażeniach, fantazjach i utopijnych pomysłach. Chodziłoby także o uwolnienie naszych zdolności do stworzenia nowych warunków komunikacji. Z pewnością brzmi to zbyt ogólne, postaram się więc doprecyzować tę kwestię, odwołując się do poetyckich strategii Julii Fiedorczuk, Justyny Bargielskiej, Marty Podgórnik, Edwarda Pasewicza, Krzysztofa Siwczyka, Pawła Kozioła i Szczepana Kopyta. Negatywnym tłem moich rozważań będzie natomiast idea poezji, możliwa do zrekonstruowania na podstawie wierszy Tomasza Różyckiego, Jacka Dehnela, Tadeusza Dąbrowskiego – nawet jeśli ci autorzy nie odbierają nam szans, to niezbyt chętnie je dają.

Stwarzanie nowych warunków komunikacji, w których pod uwagę będą brane nowe sposoby upodmiotowienia, jest szczególnie ważne, bo świat, w którym żyjemy, wydaje się przede wszystkim światem powstającym w procesie komunikacji i szeroko pojętej mediacji. Powoduje to, że coraz trudniej przystać na tradycyjne rozróżnienia między wyobrażeniami, reprezentacją, znaczeniem a społeczno-politycznym porządkiem, fizycznie dostępną nam realnością. Odwołując się do mistyka informacji i komunikacji, jak zwykło się nazywać Norberta Wienera, można nieco skrótowo powiedzieć, że komunikacyjny wymiar świata przynosi obietnicę upodmiotowienia odbywającego się innymi sposobami niż tradycyjne, „wiedzie ono, jak komentuje projekt Wienera Erwin Bendyk, przez komunikację, a nie edukację”:

Nie chodzi tu jednak o sentymentalne otwarcie na głos zwierząt i robotów, na wsłuchiwanie się, co ma do powiedzenia papuga Alex i szympansica Panbanisha. Czas postawić pytanie o możliwość projektu politycznego, który umożliwiłaby artykulację interesów nie tylko ludzi, lecz także innych podmiotów mających w dyskursie nowoczesnym status „obiektów milczących”<sup>3</sup>.

Zwrócenie uwagi na nieustannie dokonujące się procesy wymiany między różnymi sferami związanymi z widzialnością, akustycznością i artykulacyjnością (w przeciwieństwie do podkreślania ich separacyjno-substancjalnego aspektu) umożliwia także dostrzeżenie równoważności poszczególnych praktyk artystycznych. Jacques Rancière nazwał tę równoważność „odszczegóło-

<sup>2</sup> M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 241.

<sup>3</sup> E. Bendyk, *Człowiek-tytan*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Nr-15-2008-nieludzka-polityka/Czlowiek-tytan/menu-id-27.html> [dostęp: 23.10.2012].

wieniem”. Sztuka i literatura jako praktyki komunikacyjne przestają obecnie pełnić nadrzędną funkcję (żadne pojednanie, żadne przewyżczenie, żadna integracja<sup>4</sup>) w systemie językowego i obrazowego oznaczania i nie ustanawiają się ponad potoczną komunikacją ani komunikacją w ramach innych mediów. Nie jest więc tak, że literatura/poezja mediuje pomiędzy innymi dziedzinami, pomiędzy różnymi wartościami i różnymi stopniami rzeczywistości, zachowując dla siebie pozycję pośrednika, dzięki któremu dochodzi do porozumiewania się innych podmiotów, jak gdyby tylko tej strefie przysługiwała zdolność używania znaków pośród innych stref ogarniętych niemotą. Sztuka/poezja okazuje się medium (lub jak powiedziała by Rancière *sensorium*) nie tylko uczestniczącym w procesach wymiany społeczno-kulturowej, lecz także *sensorium* pracującym na wytworzenie nowych, alternatywnych trybów relacji między ludźmi i światem. John Tomlinson pisze w kontekście związków między mediami a kulturą o „subtelnej grze wzajemnych mediacji”<sup>5</sup>, to określenie stanowi także dobry, jak sądzę, punkt wyjścia do mówienia o relacjach między różnymi obszarami, które tradycyjnie rozdziela się i oznacza jako naturę, politykę oraz dyskurs<sup>6</sup>.

## I

W ostatnich latach możemy obserwować przemiany, jakim podlegają mity poety i tradycyjne literackie modele komunikacji. Jeśli w przypadku takich autorów, jak Czesław Miłosz czy Jarosław Iwaszkiewicz mogliśmy mówić o poezji jako medium wyższych, boskich sił i o poezji jako pośredniczącej między różnymi sferami rzeczywistości, a dokładnie między tym, co materialne, a tym, co transcendentne, to owa idea pośredniczenia zakładała wywyższenie, zarówno idei artysty, jak i idei poezji. Poezja okazywała się z tej perspektywy najbardziej anachronicznym i jednocześnie, by tak rzec, autorytarnym sposobem komunikacji: zaklęcia, deklamacje, śpiewy, mowa proroków, kontakt z transcendencją. Była mową dążącą do zakrzepnięcia, do powtórzenia: bezwładnych i obezwładniających; chciałyby uczynić nas swoimi wyznawcami, potakującymi – jak u Nietzschego – osłami. Pewnego rodzaju niewygodę, jeśli tak można nazwać ten stan, opisuje Piotr Śliwiński, gdy w *Przygodach z wolnością* mówi o Iwaszkiewicz, że jest autorem, który

<sup>4</sup> Pojednanie, przewyżczenie, integracja – to kategorie, do których odwoływała się tradycja niemiecka estetyka idealistyczna oraz jej spadkobiercy.

<sup>5</sup> J. Tomlinson, *Media Imperialism* [w:] *Planet TV: A Global Television Reader*, red. L. Parks, Sh. Kumar, Nowy Jork 2003, s. 113.

<sup>6</sup> Odwołuję się tu do ustaleń Bruno Latoura, który używa z kolei pojęcia translacji i sieci na opisanie złożoności relacji zachodzących między władzą, dyskursem a faktami. Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 12–16.

raczej „przyjmuje trybuty, niż obdarza”<sup>7</sup>. Poważny, uroczysty styl Miłosza, jak z kolei uważa Krzysztof Uniłowski, kształtowany z myślą o wychowaniu, pouczeniu, ostatecznie – tresurze czytelnika, należy do tego samego systemu przekonań kształtujących mity artysty i poezji<sup>8</sup>. Wywodzi się on oczywiście z zamierchłej przeszłości, a negatywne ujęcie takiego mitu dobrze opisuje ciekawie przeformułowana wizja poetów w państwie Platona. Alfred Gawroński w swoim eseju *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa* powołuje się na pojęcie „mentalności formularnej”, stworzone przez Erica Alfreda Havellocka, które w kulturach bez pisma towarzyszyło mowie wzniosłej: „Celem wychowania nie było rozwinięcie przekonań samodzielnych; było nim przechowywanie cennego zbioru wierzeń i modeli zachowania”<sup>9</sup>. Jak twierdzi Gawroński, Platon proponował myśl krytyczną, dialogiczną, odwoływał się do intersubiektywnych reguł języka, występując tym samym przeciwko poezji, którą nazwał „paraliżem umysłu słuchaczy”:

Tym, co groźne w poezji, jest – zdaniem Platona – nie proces twórczy, w wyniku którego powstaje utwór poetycki, lecz psychologia jej odbioru. Po to, aby tekst poetycki mógł spełnić swoją rolę pedagogiczną w paidei greckiej i aby przekaz mógł się utrwalić w pamięci słuchaczy, trzeba było użyć zabiegów – w tekście utworów i samej recytacji – prowadzących do emocjonalnego uczestnictwa słuchaczy w przedstawionych wydarzeniach, takich zabiegów, które by wywoływały w słuchaczach proces uczuciowego utożsamienia się z postaciami opowieści, proces wykluczający refleksje i dystans krytyczny. [...] Poezja jest więc w kulturach niepiśmiennych głównym środkiem indoktrynacji wiedzy, jej przechowywania i transmisji<sup>10</sup>.

Oczywiście, można się domyślać, że to wzmocnienie autorytetu Poety i Poezji w modernistycznych układach kulturowych wynika zasadniczo z przekonania o utracie przez poezję dawnej pozycji w społeczeństwie, związania jej z mową bezsilności, która dramatycznie objawia swój rewers w ryzykownym pokazie siły<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 115.

<sup>8</sup> Zob. K. Uniłowski, *Logopedia. Czesław Miłosz i próba wyniesienia języka poetyckiego* [w:] *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Kraków 2011.

<sup>9</sup> A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, Warszawa 1984, s. 53.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 59–60.

<sup>11</sup> Zastanawiające, jak w tym przypadku przekonania Michela Houellebecqa można uzgodnić z przekonaniem Czesława Miłosza. Francuski autor pisze o tym, że poezja zniknie, ponieważ „[...] jako język niekontekstualny, poprzedzający rozróżnienie przedmiot-własności, definitywnie opuściła świat ludzi. Sytuowała się po stronie pierwotności, do której nigdy już nie będziemy mieć dostępu, gdyż stan ten istniał przed ustanowieniem przedmiotu i języka. Niezdolna do przekazywania informacji bardziej precyzyjnych niż zwykle cielesne i emocjonalne doznania, ściśle związana z magicznym stanem umysłu, na skutek pojawienia się wiarygodnych procedur obiektywnej atestacji nieodwołalnie stała się przeżytkiem” (*Możliwość wyspy*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006, s. 174–175). Podobny obraz konfliktu między postępującą technologią a archaicznym sednem poezji konstruuje Miłosz m.in. w *Życiu na wyspach*.



Ten mit estetycznego wywyższania sztuki szturmuje od dawna wielu autorów. Tacy, jak m.in. Andrzej Sosnowski, Marcin Świetlicki, Adam Wiedemann, Krzysztof Siwczyk – różni w swoich poetykach, ideach i pomysłach – albo utrudniają sytuację nadawczą, albo ją upraszczają, bez względu jednak na przyjętą strategię doprowadzają oni do zerwania paktu z odbiorcą oparte go na edukacyjnym wzorcu i stwarzają sytuację, która przez krytyków często była interpretowana jako odmowa komunikacji. Tak o poetyckiej strategii Adama Wiedemanna pisał w *Przygodach z wolnością* Piotr Śliwiński:

*Rozrusznik* to dekadencja komunikacji, estetyczna bezinteresowność posunięta aż do utraty zainteresowania obecnością czytelnika, egotyzm skrajny, gdyż obywatęcy się bez drugiej strony wiersza – rzeczywistości i interpretacji<sup>12</sup>.

Tak Karolina Felberg o pozycjonowaniu autora w przypadku poezji Andrzeja Sosnowskiego:

Tak oto znika poeta, a w jego miejsce pojawia się komentator, interpretator, tłumacz [...]. W ten sposób pozycja poety wyraźnego (choć z trudem przekładalnego na język krytyki) zostaje obroniona i jednocześnie zamaskowana [...]<sup>13</sup>.

Paradoksalnie próba przemiany bezsily poezji w atrakcyjny model komunikacji, pozbawiony jednak znamion autorytatywnego gestu, ale też niebędący odwołaniem do przekonania o zasadniczej izolacji poezji w społeczeństwie, zwiększyła „zapotrzebowanie” na taki sposób pisania, który nadal utrwałaby bezkrytyczny odbiór, proponował czytelnikowi gotowy zestaw zachowań lekturowych, odpowiadał na potrzebę kultu. Tacy autorzy, jak Dąbrowski, Różycki i Dehnel wyciągnęli cyniczne wnioski z przemiany kulturowej: weszli w chwilowo puste miejsce po mitach modernistycznych i awangardowych oraz zagospodarowali przestrzeń estetyczną w taki sposób, że potwierdzali istniejące już sposoby przedstawienia i odnieśli sukces, choć ich przedstawienie, mówiąc metaforycznie, zawiodło rzeczywistość.

Przemiany sytuacji komunikacyjnej, wywołujące w latach dziewięćdziesiątych pewien rodzaj dezorientacji, obserwować możemy nadal. Tak zwani nowi poeci nie wracają jednak na pozycje wysokomodernistycznego poety-mistrza, nie próbują strategii awangardowych czy neoawangardowych (wynalazcy, konstruktora). Najlepiej sytuację komunikacyjną, moim zdaniem, w ostatnich latach aranżują Szczepan Kopyt i Justyna Bargielska, zresztą nie bez powodu najbardziej popularni, najbardziej znani i chyba najczęściej doceniani. Ich praca polega, jak sądzę, na próbie zerwania z estetycznym dystansem. Nadal utrzymują oni swoje pisanie w ramach zasady estetyczności, najlepiej nazwać ją zasadą estetycznej partycypacji (za Edgarem Morinem),

<sup>12</sup> P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 232.

<sup>13</sup> K. Felberg, *Andrzej Sosnowski: pozycje* [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 266.

która jest połączeniem chwilowej, tymczasowej identyfikacji i podobnie nie-trwałego uczucia obcości<sup>14</sup>.

Bargielska korzysta z istniejącego wzorca seksualnie odsłoniętego, dziś powiedzielibyśmy – performatywnie komponowanego pisania, pozostając w heteroseksualnym porządku społeczno-politycznym. Wykorzystuje podstawowe układy świata ustabilizowanego dzięki mieszczańskim wartościom (z jego figurami żony, kochanki, matki, prostytutki) i patriarchalnemu ośrodkowi władzy po to, by ekscytować bezkarnym przekraczaniem granic. Bohaterka tych wierszy dysponuje takim typem wiedzy o położeniu kobiet w społeczeństwie rządzonej przez mężczyzn, który pozwala jej na instalowanie się w sferze autokreacyjnych (wielokrotnie ponawianych) wcieleń i terapeutycznych wyobrażeń, ponieważ wychodzi z założenia, że nie traktuje się jej „z zasady” poważnie. Z perspektywy społeczno-politycznego porządku powagi, pracy i kapitału (który najczęściej reprezentuje mąż i, paradoksalnie, dzieci przywołujące ją do tego wymiaru rzeczywistości) może pozbyć się zupełnie „zasady rzeczywistości”, której i tak nie podlega, bo nie jest pełnoprawnym uczestnikiem gier społecznych. Jej wiersze, zwłaszcza z *Bach for my baby*, mają konkretny adres czytelniczy i współtworzą konkretny krajobraz seksualno-płciowy. Jej bohaterka jest nami – kobietami w męskim świecie – i przekonuje nas, że patriarchat z tradycyjnym podziałem ról jest zabawny i daje o wiele więcej możliwości niż ofensywny feminizm. Mówiąc w skrócie, poetka przywołuje figury i wartości kultury patriarchalnej, mieszczańskiej i chrześcijańskiej nie po to, by przeciwstawić je sobie, ale by pokazać, że maskulinistyczna wersja rzeczywistości czyni z podmiotu jej wierszy paradoksalną reprezentację: zarówno męskich fantazji schwytych w patriarchalne reguły, jak i pragnienia Ja bycia obiektem „niepochwytnym”. Nie chcę forsować tu realistycznych interpretacji; Bargielską można czytać na różne sposoby, jej strategia nie polega jednak na ustawianiu przeszkód i barier w stworzonym przez poetkę języku, ale na uważnym limitowaniu efektów dystansu: wywoływanie wrażenia możliwości czytelniczej identyfikacji jest tu o wiele silniejsze niż obcość i eksponowana sztuczność.

Dla porównania: czytelniczego efektu utożsamienia nie wywołuje bohaterka wierszy Marty Podgórnik – jeśli zgodzimy się, że kobiece postaci obu autorek można porównać, bo pracują one w autokreacyjnych rejestrach, w centrum sytuując podmiot i aktywizując potencjał dialektyki deziluzji oraz iluzji<sup>15</sup>. Kobięcy podmiot wierszy Podgórnik – zbyt wyraziście i, by tak rzec,

<sup>14</sup> Zob. I. Lorenc (*Minimia aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 65), która pisze o partycypacji, że „jest to wehikuł nie-tożsamości, sposób na emancypację w świecie ulegającym «przymusowi tożsamości»”.

<sup>15</sup> Można by się zastanawiać nad zaskakującymi pokrewieństwami w perspektywie sytuacji komunikacyjnej między poezją Marcina Świetlickiego i Justyny Bargielskiej. Kiedy jednak Świetlicki mówi o swojej nieprzysiadalności, wynika ona z egzystencjalnego nastawienia, jest nastrojeniem, by tak rzec, biorącym się z obiektywności istnienia jako takiego; gdy Bargielska pisze „Spierdalajcie, dziwki” do innych matek będących w żalobie po swoich dzieciach, daje im także głos: „sama spierdalaj, dziwko” (*Obsoletki*, Wołowiec 2010, s. 58) i osadza w konkretnym kontekście.

na pierwszym planie – wskazuje na tekstowość i sztuczność własnych konstrukcji. Różnica polega na tym, że bohaterka Podgórnik – może najmniej, co charakterystyczne w *Rezydencji surykatek* – jest postmodernistyczną bohaterką tekstów Eco. Mówił on tak:

O postawie postmodernistycznej myślę jak o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej „kocham cię rozpaczliwie”, ponieważ wie, że ona wie i że ona wie, że on wie, iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: „Jak powiedziałaby Liala, kocham cię rozpaczliwie”. W tym miejscu, uniknąwszy fałszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można już mówić w sposób niewinny, powiedziałaby jednak ukochanej, to, co chciał jej powiedzieć: że ją kocha, ale że ją kocha w epoce utraconej niewinności<sup>16</sup>.

Charles Jencks, komentując ten paradoks wyrażania, dodaje, że inaczej być nie może w „czasach po-Freudowskich, które z analizy języka i zjawisk erotycznych uczyniły jedynie dobrze opłacane zawody”<sup>17</sup>. Bargielska mówi nam, że kocha w epoce, która nie opłakuje utraconej niewinności, nie tęskni za nią, w zasadzie nie pamięta, by kiedykolwiek ktokolwiek był niewinny. Jej *Bach for my baby* nie wokół (utruty) niewinności krąży, ale wokół poziomego i mało intensywnego świata: dynamika metafor, obrazów i puent dąży w jej wierszach do uczynienia tego świata ponownie wertykalnym. Czyni ona tym samym zadość mniemaniu tych, którzy świat współczesny uważają za odczarowany i zinstrumentalizowany.

Podobnie bardziej konkretny adres mają wiersze Szczepana Kopyta; warto wspomnieć przy okazji tego autora o zjawisku *spoken word* (także wpisującym się w demokratyzację warunków komunikacji) i utrzymanym w tym modelu myślenia debiucie Tomasza Bąka. Bąk, a także debiutujący znacznie wcześniej Szczepan Kopyt tworzą coś, co nazwałabym globalną poezją. Sieć odwołań religijnych, sportowych, politycznych, literackich, obyczajowych zdecydowanie wykracza poza kulturowe sprawy lokalne. Wykracza, ale ich nie pomija. Globalną sztukę, której przykładem mogłyby być zarówno *Buch* Kopyta, *Kanada* Bąka, jak i *Post* Bartosza Sadulskiego, charakteryzowałyby różność idei, posthistoryczna świadomość, a także intensywne zaangażowanie na poziomie wyobraźni w aktualne sprawy świata. Wystarczająco często jest ono w *Kanadzie* Bąka, *Buchu* Kopyta realizowane ponad granicami tożsamości – narodowej, religijnej, zbiorowej i indywidualnej – by doświadczenie podmiotu tych wierszy udało się związać przede wszystkim z przepływem informacji, wszechobecną medialnością, energetycznymi spięciami, jakie wytwarzają się między ludźmi. Ich kontakty cechuje w wielu wierszach nieoznaczoność i nieokreśloność, typowe dla uczestników kultur kształtujących się poza narodowymi, państwowymi, rynkowymi ideami, ale też wizja świa-

<sup>16</sup> Ch. Jencks, *Wartości postmoderny*, przeł. F. Chmielewski [w:] *Estetyka w świecie*, t. III, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991, s. 38.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 39.

ta (dyskursywno-społeczno-biologiczna sieć) jest tak opracowana, by dawała możliwość rozpoznania się uczestnikom operującym w podobnych trybach komunikacyjno-światopoglądowych, podobnie przemieszczonych względem scentralizowanego, homogenicznego i nowoczesnego podmiotu, nastawionych zarazem na konflikt i współdziałanie.

To właśnie chciałabym podkreślić: w ostatnich czasach następuje jakiś rodzaj uszczegółowienia (ukonkretnienia) adresu czytelniczego; więź między czytelnikiem a artystą pozbawiona zostaje tradycyjnie rozumianego dystansu estetycznego, poezja jest niejako „etnicznie”, „środowiskowo”, lokalnie zdefiniowana, w mniejszym stopniu odwołuje się do uogólnionych form porozumiewania się i emocji, w większym do subkultur, wspólnot o zbliżonych zainteresowaniach, poglądach; formuła „macie swoich poetów” sprawdza się tu inaczej (bez intencji ironicznej) niż w przypadku poprzedników<sup>18</sup>.

## II

Kontynuując odpowiedź na pytanie, „kiedy poezja?”, odwoływałabym się także do tytułowego sformułowania „możliwości”. Gdy Jacques Rancière mówi o sposobach artykulacji różnych form niezgody na świat, jakie sztuka może wyzwać, to określa je tak:

W pierwszej kolejności jest to problem stworzenia swobodnej przestrzeni, poluzowania więzów kępujących przedstawienia w określonej formie widzialności, ciała w określonej ocenie ich możliwości, a możliwości w maszynie, która sprawia, że pewien „stan rzeczy” wydaje się oczywisty, niekwestionowany<sup>19</sup>.

Możliwości, jakie stwarza sztuka, wiążą się z reagowaniem na tworzenie zakazów: „Zawsze chodzi o ten sam proces: o używanie określonych epok i wielkich historycznych pęknięć do tworzenia zakazów”<sup>20</sup>. Zakazy są jednocześnie liniami podziału, strzeżonymi granicami, polem działania prawa własności, posiadania, zawłaszczenia i przemocy. Co istotne, możliwości wiążą się nie tyle z tzw. wyzwalającym, emancypacyjnym charakterem sztuki jako takiej, ile z „typem uwalnianych przez [...] [nią – dop. A.K.] zdolności [...]”<sup>21</sup>.

Najważniejsze wydaje mi się więc rozszerzenie pola możliwości estetycznych, na jakim można rozpatrywać dzianie się poezji. Wpływowa poezja końca lat dziewięćdziesiątych, najczęściej była rozumiana w kontekście poprzedzających ją tradycji. Chodzi o to, że funkcjonowała w przeważającej mierze w kontekście wiedzy (jak cała zresztą coraz bardziej komplikująca się intelek-

<sup>18</sup> *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku wypisy, wyb. i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1997.*

<sup>19</sup> J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 153.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 149.

tualnie sztuka, będąca spadkobierczynią neoawangardowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) dotyczącej tego, czym była/jest sztuka/poezja. Nie sposób docenić dokonań Krzysztofa Jaworskiego i (wczesnego) Darka Foksa, jeśli umieścimy je poza kontekstem wcześniejszych (historycznych, zwyczajowych) założeń odnoszących się do poezji, tak samo jak nie sposób docenić dokonań Mirona Białoszewskiego czy Tymoteusza Karpowicza. Pewnego rodzaju „meta” wpisane w ich koncepcję estetyczną zawsze kierowało nas ku akceptowanemu w danym czasie statusu znaku, języka, artysty, konwencji odbioru. Dla czytelnika pozbawionego perspektywy teorii i historii poezji niektóre wiersze Białoszewskiego będą zjawiskiem budzącym wyłącznie zdziwienie nieodróżnialnością poezji od niepoezji. Żeby docenić wartość jego wierszy, trzeba je odnieść do literackiej tradycji kunsztu, retorycznej ozdobności oraz – jednocześnie – do nowatorskich pomysłów awangardy, opartych na konstruktywnych działaniach z językiem. Dopiero wówczas dokonania poety ukażą się w pełniejszym świetle: poza tym estetyczno-historycznym kontekstem będą to zwykłe zapisy potocznych rozmów w ich szarpanym, urywanym rytmie. Podobnie z pomysłami minimalistów, np. pracami Donalda Judda, które komuś pozbawionemu informacji na temat historii sztuki i jej normatywnych założeń będą przypominać zwykłe przedmioty.

Tylko z pozoru strategia Białoszewskiego czy Karpowicza różni się od strategii takich autorów, jak Adam Wiedemann, Andrzej Sosnowski, Tadeusz Pióro, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Marcin Sendeki. Wszyscy oni czynią wydarzenie (tak jak je rozumie Lyotard w słynnym tekście *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*) z dialektycznego napięcia między czymś, co zyskuje w danym czasie status poezji (dzieła sztuki), a czymś, co zostaje uznane za niepoezję. Nie chodzi mi w tym przypadku o konkretne strategie, lecz raczej o to, że lata dziewięćdziesiąte z problemami kultury masowej, rynku, kanonu, hierarchii i estetycznej autonomii poezji poświęciliśmy na taki sposób czytania tej poezji, który był wyznaczony zasadą tzw. pozoru estetycznego. Należy ją rozumieć jako zasadę literackości – dzieło co chwilę i na chwilę ukazuje swoją sztuczność, dystansuje się samo od siebie, wskazuje na swoje reguły, czyniąc je paradoksalnym znakiem słabości wobec tego, co rzeczywiste, cielesne, niejęzykowe, a zarazem znakiem siły zdolnej do wskazywania na to, co realne, cielesne i niejęzykowe.

Podsumowując, chodzi o to, że możliwości, jakie stwarzała dla siebie poezja w latach dziewięćdziesiątych i jakie stworzyli dla niej krytycy, wywodziły się z diagnoz społeczno-politycznych (będących reakcją na pogłębiający się proces umasowienia, demokratyzacji oraz marginalizacji literatury) i paradoksalnie oznaczały jeszcze ściślejszy związek wiersza z tradycją poezji, mitami poetyckimi, mniej lub bardziej konwencjonalnymi trybami odbioru: zarówno awangardowej konstruktywności, jak i modernistycznej komunikatywności. Rozległa wiedza o tym, czym kiedyś była poezja, jak był komponowany wiersz zdawała się nieodzowna do tego, by zrozumieć doniosłość rozwiązań estetyczno-artystycznych tamtego czasu. Ci twórcy niejako „dramatyzowa-

li brak wiary w sztukę, podczas gdy sami rozmyślnie tworzyli nowe dzieła sztuki, przyspieszając tym samym nie tylko kulturowe, lecz także artystyczne rozwiązania”<sup>22</sup>. W latach dziewięćdziesiątych cele sztuki, określone w estetyce jako finalne i związane z myśleniem o postępie oraz rozwoju różnych strategii artystycznych, brane były jeszcze pod uwagę. Różnica między pozorem estetycznym a tzw. rzeczywistością stanowiła zaś jedną z zasadniczych, fundamentalnych różnic umożliwiających zdefiniowanie dzieła sztuki. Bez przyznawania jej szczególnej pozycji nie sposób zrozumieć idei poezji zarówno Białoszewskiego, jak i Czesława Miłosza, teoretycznie można zdobyć się na taką lekturę wierszy Sosnowskiego, Pióry czy Wiedemanna, ale ci autorzy sami niejako uwewnętrzniają granicę między semiotycznym a biologicznym, służy im ona w dalszym ciągu do pewnych rozwiązań artystycznych. Nie potrzebują jej natomiast tacy poeci, jak np. Szczepan Kopyt (poezja ta wyznacza dla siebie inne punkty odniesienia, skonstruowana jest w taki sposób, by pokazać nieustanne przemieszczanie się pomiędzy różnymi mediami, wymianę pomiędzy nimi) czy Julia Fiedorczyk (żeby pokazać świat tzw. posthumanistyczny, musi ustawić inaczej naszą percepcję oraz zrezygnować z ważności i operacyjności dotychczasowych podziałów pozór /rzeczywistość).

Właśnie o owo „poluzowanie więzów krępujących przedstawienie”, o którym pisze Rancière, jak sądzę, toczy się gra w poezji Kopyta, Siwczyka, Foksa, Wróblewskiego, Pasewicza. Gdyby przyjrzeć się uważnie konstruowanym w tych wierszach przestrzeniom, okaże się, że mają one wskazywać na ontologiczne „nigdzie”, z którego paradoksalnie rozchodzą się drogi do społecznego i kulturowego „wszędzie”. Chodzi o takie operowanie słownymi, obrazowymi i dźwiękowymi sekwencjami, które sprawia, że np. wiersze Kopyta tworzą przestrzenie dowolności<sup>23</sup>. Można by te przedstawienia nazwać przedstawieniami stopnia zero. Stawiają one pod znakiem zapytania stan faktyczny rozstrzygający najczęściej o konkretnym układzie polityczno-społecznych porządków: pokazują scenę, a jednocześnie sprawiają wrażenie, jakbyśmy byli o krok przed jej zmaterializowaniem, przed jej zobaczeniem, w samym sercu możliwości. Chodzi o uzyskanie wrażenia czegoś jeszcze niedokonanego, niezaadministrowanego, mimo że wiemy, iż jest już po, a nie tuż-tuż przed skonstruowaniem określonego porządku kulturowego. Nie znaczy to oczywiście, że każda z relacji wyłączona jest z podlegania zasadzie aktualizacji: istnieją przecież w wierszach Kopyta „ikoniczne”, „obrazowe” sekwencje. Różne siły (energije) wytwarzające przestrzenność zazębiają się w tych tekstach z sobą: ukazując przestrzeń jako poznawczą, emocjonalną, materialnie dostępną, wirtualnie przeżywaną, przygotowują nas na różne jej materializacje, aktualizacje, faktyczności (w postaci „gotowych” obiektów, budowli, konkretnych miejsc). Ma to znaczenie dla doświadczania przestrzeni w tych wierszach: dla utopijnego zamysłu innego uporządkowania czasu i ruchu, innego rozrysowania znaków przestrzenności. Wymiana między różnymi mediami (środo-

<sup>22</sup> Ch. Jencks, *Wartości postmoderny*, s. 36.

<sup>23</sup> Pascal Augé używa takiego określenia.

wiskami, ciałami, kodami, formami) jest tu zarazem próbą podtrzymywania relacji między nimi, jak w wierszu *zmiersch*, w którym medium obrazowe podtrzymuje związek między figurami – zdawałoby się – „bardziej” realnymi: matkami, synami oraz „mniej” realnymi aktorami – jakkolwiek, ironicznie bądź sentymentalnie.

„Poluzowanie” przedstawienia w wierszach Krzysztofa Siwczyka to natomiast próba wydostania się z coraz bardziej paraliżującego możliwości poezji języka „apokaliptycznego”. Pracując w materii, którą można nazwać wrakami językowymi, zdezelowanymi obiektami, wysuszonymi obrazami i metaforami, autor *Godów* nie umieszcza siebie jako artysty wyłącznie w negatywnie rozumianym przedstawieniu, jego celem nie jest wyłącznie demystyfikacja konwencjonalnych obrazów metafizycznie usystematyzowanego porządku świata i zakwestionowanie zdolności języka (do wyrażenia, przedstawienia, prezentacji). W konstruowanej przez Siwczyka przestrzeni widać, paradoksalnie, potęgę kreacyjną negatywnego języka. W tym sensie jest on najgorliwszym, bo heroicznym, uczniem Tadeusza Różewicza: tworzy w świecie braku jakichkolwiek metafizycznych uzasadnień dla tego tworzenia/życia, a jednocześnie nie wyprowadza swoich pomysłów ku eksperymentom, jakie szczególnie upodobaniem darzył Lyotard. Dlatego jest to projekt bardzo ryzykowny: gdy w roku 2008 Krzysztof Siwczyk wydał *Centrum likwidacji szkód*, mogliśmy sądzić, że to książka inaugurująca nowy etap w jego pisarstwie, zarazem jednak domykająca realizowane do tej pory koncepcje. Wymyślony przez Siwczyka język wydawał się w tym zbiorze niewrażliwy na wszelkie dialektyczne idee powrotu, krążenia, przechodniości, wariantywności. Figury, które go budowały, drażyły świat i podmiot w poszukiwaniu definitywności, odnajdując oczywiście pustkę; ich „skamieniałość” przenosiła się na strukturę wiersza, usztywniając ją i wymuszając jednorodność estetyczną. Wydawało się więc, że nad swoimi językowymi wynalazkami Siwczyk nie będzie w stanie dłużej pracować. Nic bardziej mylnego – językiem „wynalezionym” przez Siwczyka rządziła (i nadal rządzi) miłość własna, rodzaj dziwnej, złej witalności, która potrafi koncentrować uwagę na bezwładzie, inercji i słabości wszystkiego, co różne od niej. Bo miłość własna sama sobie rzadko szkodzi. Jej pozytywność nie wiąże się jednak z optymizmem, jasnością, nadzieją, nie do końca wiadomo, co zachowuje i czy jej zręczność w przytrzymywaniu przy sobie pragnienia podmiotu piszącego nie kończy się w kruchym momencie jego (podmiotu) zerwania ze wszystkim, z życiem.

I jeszcze coś na koniec: jest takie bardzo znane graffiti Banksy’ego *Mild Mild West*, które powstało po spacyfikowaniu przez policję sylwestrowej imprezy środowiska artystyczno-muzycznego w Bristolu. Biały miś, mamy wrażenie, że nieomal pluszowy, zamierza się z koktajlem Mołotowa na policję; z jednej strony komizm, z drugiej groza. Tak komentuje graffiti jeden z uczestników:

Byliśmy normalnymi, zwykłymi, milutkimi, pluszowymi imprezowiczami, a zaatakowała nas policja z pałkami i tarczami. [...] Ukazanie misia z koktajlem Mołotowa było idealnym połączeniem tej milutkości i agresji – to kwintesencja sceny niezależnych imprez. Byliśmy wyluzowani, ale z drugiej strony angażowaliśmy się w takie akcje, jak Poll Tax<sup>24</sup>. Używając motywu misia i Mołotowa, Banksy mówił: „możemy być albo jednym, albo drugim. Wolelibyśmy być rozłaźli, ale cóż...”<sup>25</sup>.

Jeśli więc mamy jakieś możliwości, to takie: wyluzowanie w zaangażowaniu i zaangażowanie w luz, odnawiające i jednocześnie zrywające pakt między poetą a społeczeństwem, uwalniające nas od więzów krępujących przedstawienie i rozwarstwiające sytuację komunikacyjną.



<sup>24</sup> Była to seria protestów, jaka przetoczyła się po Wielkiej Brytanii po wprowadzeniu przez Margaret Thatcher podatku osobistego.

<sup>25</sup> *Banksy. Nie ma jak w domu. O Bristolu i Banksym opowiada Steve Wright*, przeł. P. Makles, Kraków 2011, s. 28.



**Marta Koronkiwicz**

Uniwersytet Wrocławski

*Panny z Wilka*  
w wersji Tima Burtona

Abstract

**Tim Burton's version of *Panny z Wilka* (*The young Ladies of Wilko*)**

The aim of this essay is to reflect on different aspects and understandings of “the uncanny” in the poetry of Justyna Bargielska. The authoress begins with analysing a few of the critical commentaries and reviews of Bargielska’s work; it seems that, one way or another, most of the literary critics – including the mainstream critics associated with a specific political option, like Andrzej Horubała – tend to infantilize the poet, identifying the subject of Bargielska’s poetry with an adolescent girl, immature and somehow irresponsible or dependent. As the authoress argues, this phenomenon has a lot to do with the literary criticism being not able to grasp and comprehend Bargielska’s references to children’s literature – picturebooks, fables, fairy tales, etc. – which remain fundamental for the very basis of her oeuvre. What the authoress proposes is to re-read Bargielska’s poems alongside the picturebooks and in context of the popular fairy tale themes, while at the same time implementing the anthropological figure of the “trickster”.

**Słowa kluczowe:** Bargielska, niesamowite, picturebook, krytyka literacka

**Keywords:** Bargielska, the uncanny, picturebook, literary criticism

- *Gdybyś miała pokazać w filmie albo namalować swoje widzenie świata – jak by to wyglądało?*
- *Jak by Tim Burton wziął się za przeróbkę Wajdowskich „Pani z Wilka”.*
- *Czyli ostry hard-core?*
- *Czyli otwarta, ekstatyczna nostalgia za utraconym niesamowitym.*

(Z wywiadu z Justyną Bargielską<sup>1</sup>)

Motto wskazuje na cel poniższego szkicu, którym jest niesamowite w poezji Justyny Bargielskiej. Do celu prowadzić będzie jednak kilka okrężnych dróg.

Zarówno debiut, jak i druga książka Bargielskiej przeszły bez większego echa – dłuższe szkice poświęcili im Anna Kałuża<sup>2</sup> i Karol Maliszewski<sup>3</sup>, jednak bardzo utrudniona dostępność książek (wyszły odpowiednio w Zielonej Sowie i w wydawnictwie Kserokopia) osłabiła ich recepcję. Trzeci tomik, wydany już w poznańskim WBPiCAK, został natychmiast dostrzeżony, bogato zrecenzowany i uhonorowany Nagrodą Literacką Gdynia. Podobnie rzecz się miała z debiutem prozatorskim Bargielskiej, *Obsoletkami* (wydawnictwo Czarne)<sup>4</sup>. Ze zbioru poświęconych im recenzji i szkiców wyłania się obraz tak ciekawy, że chyba warto go zrelacjonować.

Również *Obsoletki* nagrodzono bowiem Gdynią; w laudacji Jerzy Jarniewicz i Aleksander Nawarecki mówili: „Takiej książki jeszcze nie czytaliśmy”<sup>5</sup>. W recenzjach podkreślano językową odkrywczosc tej prozy, czarny, makabryczny humor, odwoływano się do Topora (jak, *nota bene*, wcześniej – przy okazji China Shipping – do Vonneguta). Należało się jednak spodziewać, że temat tej niewielkiej książki – martwa ciąża, poronienie – skusi krytyków do porzucenia terenów literaturoznawczych i podjęcia „społecznej”, politycznej interpretacji. I tu – zwłaszcza na łamach prasy niespecjalistycznej – zaczęło się dziać coś ciekawego. Najpierw nadeszły pochwała i głos wsparcia ze strony „Wysokich Obcasów” i „Krytyki Politycznej”. W felietonie Kingi Dunin czytamy na przykład:

W Polsce żyjemy podzieleni na prolaify i proczoisy, natomiast państwo mamy wszyscy w wyzywający wręcz sposób *pro life*. Mówimy też dwoma językami:

<sup>1</sup> *Śmierć przebisniegów. Z Justyną Bargielską rozmawia Agnieszka Wolny-Hamkało*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1791-smierc-przebisniegow.html> [dostęp: 6.11.2012].

<sup>2</sup> A. Kałuża, *Antyelementarz: China shipping Justyny Bargielskiej [w:] eadem, Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 174–178; [http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt\\_3308](http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_3308) [dostęp: 5.11.2012].

<sup>3</sup> K. Maliszewski, *I to ma być liryka? [fragmenty]*, [http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt\\_3310](http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_3310) [dostęp: 5.11.2012]; ten sam szkic został włączony jako część rozdziału *Czapajew wypłynął*, do książki Maliszewskiego *Po debiucie* (Wrocław 2008).

<sup>4</sup> Cytaty z książek Justyny Bargielskiej lokalizuję w tekście, posługując się skrótami, odpowiednio: DS – *Dating sessions*, Kraków 2003; CS – *China Shipping*, Kielce 2005 (strony nienumerowane); DF – *Dwa fiaty*, Poznań 2009; O – *Obsoletki*, Wołowiec 2010; Bb – *Bach for my baby*, Wrocław 2012.

<sup>5</sup> Cyt. za: Ł. Jaroń, *Znamy laureatów Nagrody Literackiej Gdynia*, [http://kulturaonline.pl/znamy\\_laureatow\\_nagrody\\_literackiej\\_gdynia\\_tytul\\_artukul\\_11402.html](http://kulturaonline.pl/znamy_laureatow_nagrody_literackiej_gdynia_tytul_artukul_11402.html) [dostęp: 6.11.2012].

w jednym występuje płód, w drugim nienarodzone dziecko od poczęcia, od stadium zapłodnionej komórki<sup>6</sup>.

Krytyczka KP, wspominając tu i ówdzie, że proza Bargielskiej traktuje o „dziwnej żalobie” kobiet rodzących martwe dzieci, samą książkę widzi jednak jako „okazję” do wywołania sporu o aborcję czy *in vitro* („Przy okazji myślę sobie, że chciałabym przeczytać coś takiego o *in vitro*, czyli o drugiej stronie medalu”<sup>7</sup>). Nie dość, że książka zostaje tu w pewnym sensie sprowadzona do broszury „na temat”, to okazuje się jeszcze, iż przydałaby się cała ich seria. W taki oto sposób – przy okazji, *à propos* – tajemniczo nie tyle zwłaszcza się autorkę czy narzuca jej jakieś poglądy, ile dokonuje się podmiiany tematu. Coś podobnego znajdujemy w recenzji Elizy Szybowicz, opublikowanej w znanych z określonego zestawu poglądów „Wysokich Obcasach”: „hegemonia katolickiego dyskursu *pro-life* nie tylko zepchnęła do podziemia aborcję, ale także sprawiła, że naturalne poronienia, martwe porody i inne «babskie sprawy» niemal całkowicie zniknęły z powierzchni języka”<sup>8</sup>. I dalej: „Dla Bargielskiej ustawowo zaprowadzony rygor *pro-life* jest żenadą, której nie da się pominąć”<sup>9</sup>.

Wydaje się, że całe zjawisko polega na specyficznych związkach krytyki zaangażowanej z krytyką tematyczną. Zestawia się, za pomocą ciągu skojarzeń i selektywnego czytania, wątki rzeczywiście obecne w twórczości Bargielskiej z takimi, które okazują się istotne z punktu widzenia debaty publicznej. Inny, być może poważniejszy aspekt tego problemu ujawnia się, kiedy zestawień przywołane wyżej (i inne, podobne im) teksty z najbardziej może zaskakującym szkicem poświęconym *Obsoletkom*. Jego autorem jest Andrzej Horubała, tekst zamieszczono pierwotnie na łamach tygodnika „Uważam Rze”, później zaś został przedrukowany w książce *Żeby Polska była sexy*. Horubała, prywatnie ojciec ośmiorga dzieci, zaczyna swoją relację z lektury od opisanego wpływu, jaki na niego wywarła: „*Obsoletki* to takie wtajemniczenie w kobiecość, które prowadzi do przytulenia żony, które powoduje, że kocha się żonę o wiele silniej i delikatniej”<sup>10</sup>. Ten wstęp już sugeruje klucz, według którego postępować będzie krytyk. I faktycznie, choć Horubała podkreśla, że „Bargielska to arcyznawczyni różnych odcieni rozpaczy”<sup>11</sup> i choć docenia „niestandardowość” bohaterki – „niedopasowanej Matki Polki”, to język, jakim się posługuje, od początku występuje przeciwko książce Bargielskiej. Oto czytamy, że „trzeba być wiernym aniołkowi”, czytamy o „przeżywaniu chi-

<sup>6</sup> K. Dunin, *Graviditas obsoleta*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Dunin/Graviditasobsoleta/menuid-68.html> [dostęp: 5.11.2012].

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> E. Szybowicz, *Nike 2011. Sofa z Ikei, coca-cola, Bach i graviditas obsoleta*, <http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,10285816.html> [dostęp: 5.11.2012].

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> A. Horubała, *Nasze śmierci codzienne [w:] idem, Żeby Polska była sexy i inne szkice polemiczne*, Warszawa 2011, s. 291.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 293.

chotliwych nastrojów z maluchami”, o podróży pociągiem z „córą” (no, chyba że to jednak literówka), o niepokoju o „szkraba”; o oszołomieniu chaosem hormonalnym czy rozterkach młodej mamy<sup>12</sup>. Już na tym poziomie widać wyraźnie, w jaki sposób niebываła książka Justyny Bargielskiej, której autorka, nadludzkiem wydawałoby się wysiłkiem, zdołała stworzyć język nieczułościowego, niekiczowatego i niezapożyczonego w poradnikach/forach internetowych mówienia o dziecku, dzieciach, relacjach rodzinnych, na powrót jest wciągana tam, skąd się wyrwała. To jednak nie wszystko. W podsumowaniu swojego szkicu prawicowy krytyk stawia mocną tezę i dzieli się z czytelnikami pewną obawą. Teza:

Ta książka, wydana przez absolutnie świeckie wydawnictwo, ma taki ładunek przekazu *pro-life*, taki ładunek promocji wartości rodzinnych, jakich nie ma często cały kiosk parafialny razem z ortodoksyjnie lypiącą panią sprzedawczynią<sup>13</sup>.

Obawa:

Lękam się o Justynę Bargielską. W recenzjach publikowanych przez lewicowe pisma, w wywiadach z nią przeprowadzanych, czuję apetyt ideolożek feminizmu na przejęcie pisarki, na przeciągnięcie jej na ciemną stronę mocy. Podsuwane klucze interpretacyjne, narzucane schematy, chęć wydobywania deklaracji światopoglądowych, to wszystko zmierza do zabicia artystki i uczynienia z niej uczestniczki ideologicznego frontu postępu<sup>14</sup>.

Po raz drugi temat książki zostaje niespostrzeżenie podmieniony, tym razem z odwrotnym wektorem światopoglądowym; książka dotycząca poronienia (i martwej ciąży) staje się książką o aborcji. Choć losy krytycznej recepcji *Obsoletek* wydają się doskonałą metaforą problemów z potransformacyjną debatą publiczną, przedstawione wyżej recenzje świadczą o jeszcze jednej, zastanawiającej tendencji.

Jako że obie strony społecznego sporu były *Obsoletkami* zachwycone, nieuniknione okazały się upomnienia o to, czyja jest Bargielska. Najdosadniej wyraził to Horubała, który przytoczoną wyżej wypowiedź kończy słowami: „Na razie Justyna się trzyma”<sup>15</sup>. Dochodzi tu ni mniej, ni więcej, tylko do infantylicyzacji poetki – krytyk się o nią lęka, nie wie, czy uniknie zagrożeń tego świata (ciemnej strony mocy), pod koniec jego troska i zmartwienie są już do tego stopnia paternalistyczne, że pozwala sobie na użycie samego imienia autorki.

Nie prezentowałabym dyskusji, która przetoczyła się nad *Obsoletkami* (i niejako nad głową poetki), gdyby nie wrażenie, że właśnie w niej z całą mocą ujawniło się zjawisko obecne również w recepcji tomików poetyckich warszawskiej autorki. Obraz poetki, jaki wyłania się ze sporej części recen-

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 293–294.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 295.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

zji, to skrzyżowanie psotnej dziewczynki i chochlika, uroczej Zosi Samosi w świecie mężczyzn. Podam kilka przykładów.

Agnieszka Wolny-Hamkało w uwagach o *Dwóch fiatach* notuje: „Trochę jest niby nimfетка, czarodziejką w za dużych butach, która bełta świat czubkiem swojej małej różdżki (czubkiem ostrego ołówka)”<sup>16</sup>. Karol Maliszewski: „Z takiego jednego świata obok, przyłożonego do naszego jak do rany, nadaje Justyna Bargielska, trzpiot «rozpierdalający chatki» poezji naszej”<sup>17</sup>. Oboje ci krytycy równoważyli jednak takie określenia podkreśleniem drugiej, dojrzałej strony narratorki i „podmiotki” wierszy Bargielskiej. Przykład jednostronnego, infantylizującego czytania dał natomiast Michał Larek w recenzji z *Bach for my baby* zatytułowanej „Sama się!”, recenzji, warto dodać, bardzo pozytywnej i dość wiernej duchowi książki<sup>18</sup>. Do opisu narratorki wierszy Bargielskiej krytyk używa słów „zawadiacka” czy „filuterna”, „niesforna” czy „zaczepna”, a nawet „pyskata” – jakby rzecz dotyczyła podbitookiego łobuza z Pragi. Larek podkreśla jednak – choć, jak zaznacza, żartobliwie – antymaskulinistyczny wymiar tej poezji, zamieniając tym samym łobuza na – przepraszam, jeśli ponosi mnie wyobraźnia – jego rówieśnicę wiszącą głową w dół na trzepaku.

Nie chodzi mi o to, żeby odmówić intuicjom zawartym w przytoczonych wypowiedziach racji bytu czy swego rodzaju słuszności. Odruch infantylizacji poezji Bargielskiej nie bierze się znikąd, jest, jak sądzę, wynikiem lektury, która nie próbuje określić tradycji, w jakiej zakorzeniona, czy wręcz zanurzona jest twórczość Bargielskiej. Nie chcę, żeby brzmiało to jak proste zastąpienie, wydaje mi się jednak, że zamiast rysować obraz niesfornej panny, można w lekturze wierszy Bargielskiej odwołać się do figury Trickstera – która dla mnie będzie punktem związania dwu części tego szkicu. Trickster jako figura obecna chyba w każdej mitologii, bohater bajek, legend, dramatów czy romanсів – jako ten, który łączy żywotność i *sacrum*, przekorę i upór, skłonność do sprawdzania i naruszania praw oraz norm – zdaje się pasować do określeń typu „zadziorne” czy „niesforne”<sup>19</sup>. Wydaje się, że przyzwyczailiśmy się do powoływania się na tę figurę w takim stopniu, że czasem umyka nam złowrogi nastrój, jaki tradycyjnie towarzyszył pojawieniu się i działaniom Trickstera. Choć kojarzy się on raczej męsko, bywał też w wielu kulturach kobiecy (przynajmniej tymczasowo)<sup>20</sup>; przede wszystkim zaś Trickster stanowił przeciw-

<sup>16</sup> A. Wolny-Hamkało, *Ciepło-zimno*, <http://wolnyhamkalo.blog.polityka.pl/2008/02/26/cieplo-zimno/> [dostęp: 6.11.2012].

<sup>17</sup> K. Maliszewski, *op.cit.*

<sup>18</sup> M. Larek, *Sama się! O Bach for my baby Justyny Bargielskiej*, [http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt\\_4076](http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt_4076) [dostęp: 6.11.2012].

<sup>19</sup> Por. P. Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, Warszawa 2010.

<sup>20</sup> Por. np. M.A. Mills, *The Gender of the Trick. Female Tricksters and Male Narrators*, „Asian Folklore Studies” 2001, nr 2, s. 237–258; artykuł dostępny w bazie JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/1179056> [dostęp: 10.10.2012].

stawność postaci Hioba i cech mu przypisywanych<sup>21</sup>. Trickster ryzykuje, jest związany ze świadomością śmiertelności, jego postać odsyła ku mrocznym, lecz żywotnym społecznym i ludzkim mocom.

Figura Trickstera odniesiona do Justyny Bargielskiej pozwala zobaczyć całościowo to, czego sugestie odczytują, a potem zniekształcają krytycy infantylizujący twórczość poetki: czyli zanurzenie w światach baśni, bajek, podań, mitów, które nadaje tej twórczości cechy kojarzone z dziecięcym postrzeganiem świata, a przede wszystkim – dziecięcym przeżywaniem strachu czy okrucieństwa.

Agnieszka Wolny-Hamkało w innym niż wspomniany wyżej tekście słusznie podkreśla wagę pierwszych słów pierwszego wiersza *Dwóch fiatów*: „Lęk jak ze starej książki” (DF, s. 5). Dalej krytyczka nazywa dzieciństwo skłamaną krainą łagodności i rzuca pod rozwagę pytania: „Wiersz w konwencji bajki braci Grimm? W konwencji rozmówek dziecięcych?”<sup>22</sup>. Tak i nie, chciałoby się odpowiedzieć. Rzeczywiście, groza wierszy Bargielskiej (groza, która według Piotra Śliwińskiego emanuje z *Obsoletek*<sup>23</sup>), ma podobną jakość do tej zawartej w pierwotnych, niełagodzonych wersjach baśni. Poetka przyznaje: „obecność baśniowej rekwizytorni potrafię wykazać w dowolnym ze swoich tekstów”<sup>24</sup>. Rekwizytornia to może nie najlepsze słowo (w rozmowie, by oddać sprawiedliwość autorce, podsunęte przez pytających), trzeba by myśleć bardziej o zbiorze postaci i stworzeń, których legendarna proveniencja jest jasna. Do tego zaraz wrócę, chcę jednak wyraźnie zarysować całą kwestię.

Wiersze Bargielskiej są komponowane z elementów pochodzących z dwu różnych źródeł doświadczenia. Myślę tu z jednej strony o starej dobrej tradycji wychodzenia od tego, co podsluchane: kalekich form polszczyzny codziennej, zdań zaskakujących brzydota, groteskowym patosem, oniryczną logiką.

Tak na przykład w *Z głębi kontinuum*:

Kotku, nie chcę Tego ciągnąć. Kotku,  
może nie brnijmy w To dalej.  
Kotku, o ile mi wiadomo, Nasze Szczęście  
jest niemożliwe ze względów technicznych

i dalej:

Jeden żołnierz tak do mnie pisze:  
Piękno Kobiety, Prawdziwe Poznanie,  
ten Wielki Temat. Teraz ja do ciebie

<sup>21</sup> S. Diamond, *Wstęp: Hiob i Trickster* [w:] P. Radin, *Trickster. Studium mitologii...*, s. 9–20.

<sup>22</sup> A. Wolny-Hamkało, *Justyna Bargielska „Dwa fiaty”*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1144> [dostęp: 6.11.2012].

<sup>23</sup> P. Śliwiński, *Horror poeticus*, Wrocław 2012, s. 147.

<sup>24</sup> *Ja jestem swoją ulubioną poetką. Z Justyną Bargielską rozmawiają Marta Koronkiwicz i Paweł Kaczmarek*, „Odra” 2011, nr 11.

piszę tym żołnierzem, ale jeśli wolisz,  
zrobię ci z niego Kanapkę.  
[Bb, s. 17]

Część tytułów wierszy z *Bach for my baby* to właśnie podobne podśluchy i podpatrzenia (*Dwa lusterka w tym jedno powiększające* – napis w drogerii), na podobnych zasadach – jak sędzę – funkcjonuje część neologizmów, tautologii czy anakolutów tak charakterystycznych dla wiersza Bargielskiej, a także specyficzne wulgaryzmy, jak w *Pieśni szkrabisty z Dwóch fiatów*: „Nie krwawić ci teraz, serce, a rażno popindalać” (DF, s. 12).

Bargielska ma wyczulony słuch, nastawiony głównie na dziwność codziennego języka, uczulony natomiast na wszelki fałsz. To właśnie w warstwie brzmieniowej wiersza rozgrywa się większa część jego ironii – w czymś, co można by nazwać *staccato* wtrąceń, krótkich zdań, przerzutni, wołaczy wywołujących pauzy przed i po, a zatem w rytmie naśladowującym szybką, nerwową mowę:

Tak szczerze, to myślę, że nie wiesz, czym jest tęsknota.  
Czy twoja córka powiedziała ci kiedyś  
pięćdziesiąt trzy razy pod rząd, że pies ci je kapelusz?  
Niech je, powiedziałam. Nie wiem, czy choć raz. Twoje maile  
to nie maile, to pieszczoty, dzisiaj pójde spać z tobą,  
mówi mi mail. Nie, mailu, dzisiaj pójdziesz spać z żoną,  
a ja pójde spać z mężem. Niemniej nie dalej niż jutro  
planuję pozbyć się ze świata wszystkich naczyń,  
do picia, do sikania, przechowywania prochów bliskich,  
zbierania krwi naszego Zbawiciela, i będę ostatnim  
naczyniem na świecie. I, umówmy się,  
ja i krew Zbawiciela, tylko my dwie wiemy,  
czym jest tęsknota.  
(Bb, s. 28)

Nagromadzenie przecinków (co drugie, trzecie słowo), partykuł przeczących (nie wiem; to nie maile; nie, mailu; niemniej; nie dalej), wtrącenia takie, jak „umówmy się” – wszystkie te elementy przyspieszają tok wiersza, prowadząc do ostatniego wersu, który okazuje się nagle zupełnie poważny, liryczny, tradycyjnie poetycki. Tym, co przygotowuje czytelnika na taką puentę jest – jak sędzę – nagle pod koniec wiersza wyłoniony surrealistyczny obraz nagromadzonych naczyń o różnych przeznaczeniach, uzupełniony o religijne odniesienie pozostawione we właściwym sobie, wzniosłym, obrazowym języku.

I w tym miejscu wracam do wątku baśniowo-mitycznego. Drugim komponentem wierszy Bargielskiej, jaskrawo kontrastującym z pierwszym, jest obrazowanie zapożyczone w źródłach innych, niż podśluch/podpatrzenie. I jeśli Bargielska cytuje wypowiedzi zasłyszane na ulicy, od własnych czy cudzych dzieci, otrzymane w mailach od czytelników, przeczytane na portalach newsowych czy w ulotkach (repertuar źródeł często wykorzystywany

w tworzonej dzisiaj poezji), to warstwę plastyczną swoich wierszy kształtuje tak, by przywodziły na myśl dobre ilustracje książek dla dzieci. Jakiś czas temu Bargielska na łamach „Tygodnika Powszechnego” komentowała sytuację na polskim rynku tzw. picturebooków, czyli – jak pisze poetka – utworów, w których „ilustracje są równie ważne dla odbioru książki jak sam tekst”<sup>25</sup>. Szkic ujawnił doskonałą orientację Bargielskiej w tym temacie, przy okazji zaś okazał się niemałą pomocą w wyjaśnieniu niektórych tajemniczych wątków jej wierszy – do czego wrócę poniżej.

Teraz bowiem, w roli przykładu dla tego zapośredniczenia w legendach czy ilustracjach, chciałabym zastanowić się chwilę nad pojawianiem się w tej poezji kilku konkretnych stworzeń: psów, dużych kotów i ryb. Na marginesie trzeba zaznaczyć, że do prześledzenia są także na przykład wątki greckie – antyczne – i stylizowane na greckie.

Duże koty – pantery, lwy, jaguary – zaludniają, chciałyby się powiedzieć, wiersze Bargielskiej od początku. W *Dwóch fiatach* pantera pojawia się w pierwszym wierszu i ma tam szczególną właściwość (zachowuje się w określony sposób): potrafi zareagować na jakieś wydarzenie życzliwie zainteresowanym „ach, tak?”, zamiast „próbować zjeść słońce żeby nie zaszło” (DF, s. 5) (motywy solarne, motyw zachodzącego słońca niosącego grozę apokaliptyczną to kolejny tradycyjny, często powracający obraz w tej poezji). Życzliwa obojętność okazuje się czymś, czego nie potrafi bohaterka wierszy Bargielskiej. W kolejnym wierszu z *Dwóch fiatów* pojawia się lew w funkcji patrona, opiekuna: „Rano stoję na balkonie i przepowiadam sobie, kto jest większy ode mnie (mąż, złoty lew, wielki płaski żółw – uniosą mnie, uniosą)” (DF, s. 11). W *Bach for my baby*, książce o – mówiąc bardzo skrótowo – oczekiwaniu na rozstanie, znajdujemy zdania: „Tak robią pantera i jaguar, żegnają się z tym, co było i wchodzą we wnyki, by umrzeć. Zdejmij, zdejmij mi” (Bb, s. 15). Koty są we wszystkich tych wierszach czymś więcej, czymś, czym można by być, gdyby się było silniejszym, bardziej zdecydowanym. Mam wrażenie, że wyraźnie już widać, jak Bargielska posługuje się w obrazowaniu elementami zupełnie nieoryginalnymi, sięga po klisze i znane, utrwalone motywy. Stąd dziwność świata przedstawianego w jej wierszach nie jest tak hermetyczna jak mogłoby się wydawać.

O psie powiedzmy tylko tyle, że wokół niego ogniskuje się obrazowanie w *China shipping*, natomiast na chwilę zatrzymajmy się przy rybie. W drugim tomiku Bargielskiej pojawia się obraz ryby popychającej „zimnym nosem kontynent” (CS), w trzecim przez pokój przepływa ryba i „wszystko obślinia” (DF, s. 19). Leniwie przepływające ryby – w najmniej spodziewanych miejscach – nieuchronnie przywodzą na myśl *Arizona Dream* Kusturicy (jeśli nie skecze Pythonów), ale jest jeszcze jedno skojarzenie. W *Bach for my baby*, w wierszu *Kolego, kolego, zostaw marginesik* czytamy:

<sup>25</sup> J. Bargielska, *Poza słowami*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 34, <http://kultura.onet.pl/literatura/artykuly/poza-slowami,1,5243222,artykul.html> [dostęp: 6.11.2012].



A ja, która ich stworzyłam, jestem tą samą dziewczyną,  
która nakryła pająka szklanką  
i sprzedała mieszkanie domokrążcy,  
i teraz wraca do ryby, do czerni  
i teraz wraca, gdzie nigdy nie była  
(Bb, s. 27)

W tekście o picturebookach Bargielska poświęciła duży fragment Shaunowi Tannowi i jego książce *The Red Tree*. Ilustracja z tej właśnie książki widniała obok artykułu – ilustracja<sup>26</sup>, która – jak sądzę – wyjaśnia, jak ważnym odniesieniem tej poezji jest właśnie ilustratorstwo, obrazy zawarte w książkach poniekąd dla dzieci. Obraz z książki Tanna w oczywisty sposób wiąże się z przywołanym wierszem. W kontekście *The Red Tree* można też – nawet jeśli to już nadinterpretacja – odczytać trochę na nowo chętnie cytowany w recenzjach wiersz *Irysowe drzewo z Dwóch fiatów*. Jako potencjalna ilustracja z kolei daje się wyobrazić jeden z moich ulubionych stworzonych przez Bargielską obrazów, z wiersza *mama z Dating sessions*: „ciepło kobiety nie należy do niej ale też nie do/ paszczek jaszczurczych co rozkładają się za nią/ trenem gdy stoi na przystanku” (DS, s. 16). Prześledzenie relacji z tą dziedziną sztuki może prawdopodobnie „wyjaśnić” inne zawarte w wierszach obrazy, tym samym czyniąc z nich bardzo specyficzny rodzaj ekfrazy.

Trudno pomieścić tutaj wszystkie nasuwające się wnioski, chciałabym zwrócić uwagę na dwa. Po pierwsze, sądzę, że relacja między obrazem a brzmieniem w poezji Bargielskiej, czyli – jak się okazuje – relacja między dwoma różnymi zapośredniczeniami, dwoma doświadczeniami, pozwala wytłumaczyć związek tej poezji z niesamowitym. Pierwsze z nich można sprowadzić do ironicznego słuchania świata i naśladowania jego co bardziej ułomnych języków (idiom staroświeckich nauczycielek, idiom dziecka, idiom matki, idiom kochanki etc.). Ironia jednak, co oczywiste, buduje dystans i uniemożliwia mówiącemu powiedzenie czegoś „na poważnie”, zwłaszcza jeśli miałyby to dotyczyć tematów „zbyt” poetyckich: miłości, śmierci, piękna, macierzyństwa. Bargielska rozgrywa tę kwestię niejako naokoło, jak powiedział Jerzy Jarniewicz: „obchodzi te tematy, bo one ją szczerze obchodzą, snuje wokół nich dygresje, choć cokolwiek by powiedziała, mówi zawsze na temat”<sup>27</sup>.

Drugi wniosek dotyczy obrazu osoby wyłaniającej się z wierszy. Wszystkie cztery tomiki Bargielskiej łączy kreacja ich bohaterki, której cechy, sposób bycia i widzenia świata w szczególnie sposób odciskają się w poetyce

<sup>26</sup> Na ilustracji widnieje główna bohaterka książki (mała dziewczynka) idąca ulicą, nad jej głową unosi się zaś olbrzymia (wysokości kilku pięter), zielonkawo-brunatna ryba (widać właściwie tylko jej wielki, rozarty pysk i zażawione, zaropiałe oko – reszta niknie za budynkami). Ryba rzuca na dziewczynkę swój cień. Obok umieszczono napis: „Darkness overcomes you”. Sh. Tann, *The Red Tree*, Sydney 2000.

<sup>27</sup> *Zawsze posłowie. Z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Filip Wyszyński*, [http://www.biuro-literackie.pl/przystan/czytaj.php?site=200&co=txt\\_4265](http://www.biuro-literackie.pl/przystan/czytaj.php?site=200&co=txt_4265) [dostęp: 6.11.2012].

wierszy (i z niej tak naprawdę dają się wtórnie odczytać i określić). Kobieta dojrzewająca z *Dating sessions* i *China shipping*, matka i żona z *Dwóch fiatów* oraz kochanka z *Bach for my baby* uzupełniają się, tworząc postać wielowymiarową, charakterystyczną, o swoistym zestawie nawyków, zwyczajów i natręctw. Wszystkie one ujawniają się zarówno w bezpośredniej tematyce, jak i implicytnie, w formie wiersza. Formalne cechy tej poezji podkreślają nerwowość, niecierpliwość czy nadpobudliwość bohaterki, która nie chce stać w miejscu, nie chce – mówiąc kolokwialnie, lecz obrazowo – dać się przygwoździć wielkim tematom. W tym miejscu przychodzi jednak na myśl warstwa plastyczna – wyrazista jak *Panny z Wilka* w wyobrażonej wersji Tima Burtona – niejako porywająca tę poezję w rejestry, w których „więcej można” (jak w bajkach, podaniach, baśniach), w kontraście wobec nerwowych ruchów wiersza przynosząca wrażenie uspokojenia i bezpieczeństwa, przede wszystkim dzięki temu, że w mitach czy baśniach strach ma zwykle określoną, możliwą do pokonania postać. Równocześnie ów punkt uspokojenia, czasem równoznaczny z puentą wiersza, pozwala Bargielskiej kończyć niektóre teksty wypowiedziami skrajnie serio, unikając efektu patosu czy zgrzytu. Tak dzieje się np. w zamknięciu *Bach for my baby*, w wierszu *Inna róża*:

[...] Piękno mojej córki  
to co innego. Piękno mojej córki, tak uważam,  
jest jedyną nadzieją  
tego świata.  
(Bb, s. 35)

A teraz powróćmy do samego początku rozważań – Bargielska mówi o ekstatycznej nostalgii za utraconym niesamowitym. Jej uwaga wobec tego kieruje się tam, gdzie niesamowite trwa – ku literaturze dla dzieci, ku legendom, ku picturebookom. Z tego powodu czytelnik konfrontuje się ze sposobem obrazowania, które robi na nim wrażenie swoją wyrazistością, surrealistycznością, precyzją – ale jednocześnie rozpoznaje w nim znane motywy, klisze, kadry. Tym samym trafia w sedno mechanizmu „niesamowitego” – to, co nieznanne, w niepokojący sposób jest mimo wszystko rozpoznawalne.

**Jarosław Fazan**

Uniwersytet Jagielloński

## Mistyka i fizjologia – ciała Brunona Schulza

Abstract

### **Physiology and mystique – the bodies of Bruno Schulz**

The article concerns the close-knit relationship between the physiologically perceived human body and the mystical vision of the world which appears in Bruno Schulz's literary creation. The search for an artistic formula for joining the opposites – the pungent, bestial nature of the earthly life and its cabalistic roots – characterizes the tension in Schulz's writing, at the same time being a reaction to the crisis of the humanistic conception of man. In its creative, original remaking, it captures the Jewish tradition as well as elements of the Polish interwar avant-garde.

**Słowa kluczowe:** ciało, fizjologia, kabała, mistyka, literatura żydowska

**Keywords:** body, physiology, kabbalah, Jewish literature

Podjęcie tematu ciała w prozie Schulza w kontekście żydowskiej mistyki, jakkolwiek uzasadnione zarówno przez samo dzieło drohobyckiego samotnika, jak i jego recepcję, wymaga kilku uzasadnień. Czytanie tych opowiadań przy użyciu pojęć kabalistycznych, radykalnie ostatnio zakwestionowane przez Michała Pawła Markowskiego<sup>1</sup>, wynikało z uwzględnienia religijnego kontekstu żydowskiego. Swoistość, odrębność wizji świata Schulza nakazywała poszukiwanie w tradycji alternatywnej w stosunku do religii oficjalnej, którą pisarz *de facto* pomija, Schulz kojarzy się jednocześnie wielu czytelnikom

---

<sup>1</sup> Patr. M.P. Markowski, *Powszechna rozwiąźność. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.

z tradycją europejskiej duchowości żydowskiej. Jednocześnie ciało, ujęcie sytuacji człowieka w kategoriach fizjologiczno-psychologicznych przygód i powikłań wiąże się bardzo z trzema, ściśle połączonymi wymiarami tej prozy: adolescencyjnym, rodzinnym i psychoanalitycznym. Obraz świata przedstawiony w dwóch tomach opowiadań Schulza jest dziełem artysty – jego osobna wizja nie wynika bezpośrednio z żadnych łatwych do uchwycenia inspiracji, nie sposób sprowadzić jej znaczeń do teorii i doktryn znanych nam skądinąd, dotyczy to w takim samym stopniu kabały luriańskiej, psychoanalizy, co heglizmu, zarazem jednak walory estetyczne i intelektualne tych utworów umożliwiają, a nawet nakazują konfrontowanie ich z wieloma zjawiskami i elementami nie tylko nowoczesnej myśli filozoficznej i religijnej.

Mówiąc w skrócie: to, co z prozy Schulza możemy wyczytać na temat religijnych aspektów cielesności, wydaje się tak doniosłe i ważne, że warto zestawić wnioski wynikające z tej lektury z motywami kabalistycznymi, opracowanymi przez Gershoma Scholema (1897–1982). W tym miejscu chciałbym przypomnieć, iż Bruno Schulz (1892–1942) nie tylko był rówieśnikiem Waltera Benjamina (1892–1940), ale że od odnowiciela badań kabalistycznych był zaledwie pięć lat starszy i podobnie jak on borykał się z problemem tożsamości i egzystencjalnej perspektywy środkowoeuropejskiego Żyda w epoce głębokiego kryzysu tradycyjnego modelu kultury. Tych trzech pisarzy podjęło różne decyzje w sprawie swojej roli kulturowo-społecznej, uformowali oni trzy różne modele tożsamości żydowskiej w przededniu zagłady Żydów europejskich. Sytuacja Schulza wydaje mi się najbardziej skomplikowana – Benjamin i Scholem reprezentują biegunowe i paradygmatyczne zarazem rozwiązania: obaj na swój sposób zakorzenieni w żydowskim mistycyzmie, wybrali przeciwne drogi – Benjamin zbliżył się do materializmu dialektycznego, wybrał lewicowy nurt kultury niemieckiej, co przypłacił życiem w chwili hitlerowskiej inwazji na zachód Europy, Scholem zaś wybrał radykalny powrót do hebrajskich źródeł żydowskiego życia i jako syjonista znalazł się w Palestynie już na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku. Skojarzenia z tymi dwoma wybitnymi przedstawicielami niemieckiego żydostwa tej samej co Schulz generacji nie są usilnym dowartościowywaniem skromnego prowincjonalnego nauczyciela. Autor dwóch cykli opowiadań drohobyckich w najmniejszym stopniu nie potrzebuje takiej promocji. Oczywiście: dzisiejsze mody intelektualne sprawiają, że bez Benjamina nie można powiedzieć nic na temat nowoczesnej literatury, a względna popularność Kabały, wszystkich, którzy próbują zbliżyć się do niej, kieruje do pism Scholema. W przypadku tego tekstu nazwiska Benjamina i Scholema pojawiają się z wyraźnie określonych powodów. Z autorem *Pasaży* łączą Schulza całkowicie nieortodoksyjne inklinacje religijne, wymykające się wszelkim doktrynalnym krystalizacjom, a jednocześnie stanowiące jeden z centralnych wymiarów ich twórczości. W obu tych przypadkach to, co religijne, stanowi nierozzerwalną część doświadczenia konkretnej egzystencji w określonej kulturowo i historycznie przestrzeni, nierozzerwalną i dodajmy – niezwykle trudną do wyodrębnienia; dla Benjamina

zasadnicza, od religii istotniejsza będzie tworząca się i ewoluująca cywilizacja nowoczesnej Europy, ujmowana z perspektywy jej fenomenologa-historyka i teoretyka; dla Schulza małomiasteczkowa egzystencja syna bankrutującego kupca detalicznego, której nie umiał on właściwie zastąpić żadną inną formą życia.

W obu tych ujęciach zawiera się refleksja na temat metamorfozy człowieka wrzuconego w tryby cywilizacyjnego przyspieszenia. Zdaje się, że zarówno Benjamin, jak i Schulz sięgają do takich doświadczeń religijnych, które wymykają się skodyfikowanym systemom, są swego rodzaju duchowymi „pierwoustrojami”. Poetyckimi olśnieniami, wynikającymi bowiem z indywidualnych i niepragmatycznych prób nazwania doświadczeń wykraczających poza sferę materialną, wymykającą się psychologicznym i społecznym aspektom życia. Z kolei – jeśli możliwe jest podjęcie tematyki kabalistycznych czy mistycznych kontekstów twórczości Schulza – pisma Scholema zdają się tutaj najważniejszym układem odniesienia. Po pierwsze, formowały się w tym samym czasie co dzieło Schulza, podobnie jak w przypadku jego prozy układem odniesienia dla nich była aura europejskiej kultury pierwszych dekad XX wieku. Po drugie, refleksja nad religią Scholema jest pracą nad restytucją pewnej zatartej tradycji, która stanowi alternatywę wobec religii instytucjonalnej, realizuje potrzebę poszukiwania duchowości, pomagającą zrozumieć własne doświadczenie, nie zaś wpisać się w skodyfikowaną doktrynę. Warto zwrócić uwagę na coś jeszcze – zasadniczym elementem kabalistycznej wizji religii jest wiara w istnienie nieuchwytniej Tory ustnej, która zainspirowała powstanie ksiąg biblijnych, nie sprowadza się jednak do literalnej ich treści, stanowi ciągle żywe, pulsujące, a więc zmienne objawienie, które kolejne pokolenia próbują odczytać i włączyć w nurt egzystencji. Opowiadania Schulza wydają się bardzo dalekie od takiej wizji świata, nie ma w nich bowiem, znanych z bogatej literatury żydowskiej, opowieści o natchnionych chasydach, nic w ich świecie przedstawionym nie łączy się bezpośrednio z takimi bądź innymi praktykami religijnymi. Coś innego jednak można skojarzyć z egzystencją nastawioną na odczytywanie z księgi świata żywej Tory.

Podobnie jak bohaterowie chasydzkich opowieści, narrator Schulzowski podchodzi do świata jak do skomplikowanego, tajemniczego, wieloznacznego i wymagającego uporczywego badania, przekazu, którego sens istotny różni się od powierzchownych a powszechnie przyjętych danych. Świat dostępny zmysłom jest wyzwaniem, zaproszeniem do nieustannej pracy wyobraźni i interpretacji, ukierunkowanej przez poszukiwaną i upragnioną księgę (zwaną „autentykiem”), stanowiącą ślad, a zarazem przepis na objawienie.

Prozę Schulza można czytać w kontekście tradycji literatury żydowskiej, zakorzenionej w biblijnych opowieściach. To tradycja historii o rodzajowym często charakterze, wyrastających z konkretnych sytuacji i zdarzeń, zarazem jednak otwartych na wielowymiarowe interpretacje, w których dzieje bohaterów stają się paradygmatami ogólnoludzkich postaw i typów. Motywy i idee biblijne są głęboko zakorzenione w realiach i wydarzeniach – tak bardzo, że

nieomal nie są czytelne, jakby uległy zatarciu i unieważnieniu. Trzeba poszukiwać ich resztek, wydobywać je z nawarstwień innych tradycji i historii, bez pewności, że działanie takie ma sens, że poszukiwane skarby są w tej glebie jeszcze obecne. W utworach Schulza niezwykle ważne jest ścieranie się tej nieortodoksyjnej, heretyckiej (choć w przypadku judaizmu trudno ściśle określić granicę między ortodoksją a heterodoksją) duchowości, przekształcającej wątki kabalistycznej kreacji naśladowującej boską; demiurgiem – reprezentantem takiej postawy jest ujęty w ironiczną formę ojciec ze światem nowoczesnego, merkantylnego i konsumerystycznego materializmu (symbolizowanego przez *Ulicę krokodyli*). Mamy tu do czynienia z dwoma procesami – presja nowej kultury – powierzchownej, reprezentującej małomiaszczkową wersję kosmopolitycznego hedonizmu nowoczesności, rozsadza rozpadającą się kupiecką wspólnotę (sztetla), z kolei narrator Schulza przeciwstawia się tej ekspansji „ducha czasu, mechanizmu ekonomiki [...] zniwelowaniu granic i hierarchii” (*Ulica krokodyli*, s. 71–72)<sup>2</sup>, infekując „powszechną rozwiązłość” tego świata innym spojrzeniem, odsłaniającym za jego fasadą, czytelne mimo deformacji, ślady autentycznego bytu. Strategia Schulza jest przekorna, bowiem pozornie jego bohater „wbrew lepszej wiedzy czuje się wciągnięty w tandetny czar dzielnicy” (s. 76). Poprzez parodię jego sztuczności, demaskuje „wielkowiejski pozór”, odsłaniając jego związek z uniwersalnymi zasadami życia, można powiedzieć z mechanizmami ciała, witalności, które przybierając wciąż nowe kształty, zasłaniając się różnymi strojami, są wciąż tym samym – znakiem realizującego się w ludzkim świecie objawienia. W prozie Schulza – mimo deformacji i ironicznych skrzywień – wyczytać można optymistyczną tezę, że upadek materii, jej degradacja i śmiercionośny na człowieka wpływ nie są definitywne, że ludzka twórczość, nawet jeśli jest pokątna, marginesowa, zepchnięta na rubieżę życia jako coś dziwnego, szaleńczego, rzekomo oderwanego od rzeczywistości, niesie nadzieję autentycznego życia.

Opowiadania te stanowią jedyne w swoim rodzaju świadectwo triumfu nowoczesnej, materialistycznej cywilizacji na obszarach przez nią jeszcze niezdobytach. Pokazują bowiem zmaganie zanurzonego w tradycyjnym świecie umysłu z fantazmatami kultury masowej, wydobywającymi sprawy materii i ciała na plan pierwszy. Dochodzi tutaj do spotkania tego, co pierwotnie biologiczne – w percepcji dziecka konfrontowanego z naturą i wielopokoleniowym życiem rodzinnym – z pragmatycznym, jednowymiarowym obrazem świata pierwotnej cywilizacji kupiecko-przemysłowej. Paradoksalnie – ten obraz świata ulega rozsadzeniu, jego językowa konceptualizacja kompromituje go bowiem, odsłaniając jego prowizoryczność i niesamodzielność, zależność od czegoś nieuchwytnego, trudnego do odsłonięcia i nazwania, zarazem jednak ciągle powracającego i uobecniającego się dzięki błędzeniu infantylnego umysłu, który nie potrafi skutecznie naśladować i powtarzać coraz mniej zrozumiałego systemu życia dorosłych. Ujawniające się elementy tradycji re-

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z utworów Brunona Schulza podaję za edycją: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. W nawiasie obok tytułu numer strony.

ligijnej, stereotypowe i retorycznie zrytualizowane, łącząc się z oświeceniową postawą człowieka – budowniczego świata, prowadzą do ekspresjonistycznej w istocie rzeczy deformacji, której ulega w pierwszym rzędzie obraz rzeczywistości. Język nie ogrania coraz bardziej heterogenicznych realiów, zaczynają się w nim ujawniać niespójne porządki. Pragnienia i popędy biologiczne rozsadzają system życia rodzinnego, które na skutek „wycofania się ojca” popada w stagnację i traci społeczno-kulturowy sens. Bohater Schulza skazany jest na samodzielne poszukiwanie sensu i systemu życia, tradycja przekazana mu przez dziwaczejącego ojca oraz jego nauka stanowią absurdalną, niemożliwą w istocie rzeczy do zastosowania wizję świata. Postawa Józefa wobec ojca jest niezwykła – podchodzi on do jego koncepcji zarazem wyznawczo i ironicznie, jednocześnie jest nimi zafascynowany i przekonany o niemożliwości zastosowania ich w życiowej praktyce. Sytuację bohatera określa najlepiej epizod z *Genialnej epoki*, kiedy, jak powiada, rodzice, wyjechawszy na święta wielkanocne do dorosłej córki, „Pozostawili mnie samego w mieszkaniu na łup mych inspiracyj”. Proste to i niewinne zdanko zawiera kluczową dla świata Schulzowych zmagają z sensem świata ambiwalencję. Samotność, alienacja, odcięcie od świata schulzowskiego człowieka oznacza w pierwszym rzędzie oderwanie od rodziny, bytowanie z nią w sytuacji braku realnej więzi, osobności kogoś, kto utracił w niej ugruntowanie, ponieważ nie pojmuje zasad w niej rządzących.

Zasadą prozy Schulza jest literacka kolonizacja świata, to znaczy stworzenie takiego systemu, w którym literacka wyobraźnia ogarnia całość dostępnego człowiekowi świata – naturę, kulturę, życie społeczne itd. W istocie – projekt taki jest infantylny, stąd perspektywa bezpośredniego oglądu świata w tej prozie jest dziecięca, zdzieciniała lub infantylna. Przy czym – paradoksalnie – nigdy nie konstytuuje się ona w postaci naiwnej, zawsze jest przełamana przez ironię, nieprzejrzysta sieć narracji dziecięcą opowieść o zdobywaniu świata nasycą dystansem, w którym ekspansje i podboje nabierają komicznego charakteru onirycznych i ludycznych urojeń. Nie mają powagi artystycznej czy retorycznej władzy dawnej literatury, nazywającej świat i biorącej go we władanie. Zarazem jednak skrzywiona niepełnością i brakiem powagi, prowizoryczna i skażona duchem farsy, tandetna ze swej istoty wizja zawiera także poważną jej wersję, zaprzeczoną i zdeformowaną, wyśmianą i unieważnioną; kuszącą jednak, niedającą o sobie zapomnieć. Podobnie jak odtwarzanie realiów życia małomiasteczkowego drohobyckiego kupca i jego rodziny – stanowi obrazającą poczucie realnego świata mistyfikację, obejmującą jednak możliwe do odtworzenia jego ślady, resztki, powidoki, zainfekowane uwznioślającą i groteskową wyobraźnią. W tym sensie Schulz jest bliski nadrealistom, zarazem jednak znajdujemy u niego parodię konstruktywizmu – literatury budującej obraz świata zgodnie z rygorami ścisłości i inżynierskiej precyzji. Schulz buduje nowy świat, ale nie według nowoczesnych wzorów i z najnowocześniejszych materiałów, wymykających się dotychczasowym doświadczeniom i przyzwyczajeniom. Lepi go ze złogów wspomnień, obrazów zakodowanych

w pamięci, a częściej chyba jeszcze – w podświadomości; stąd takie bogactwo motywów i powiązań, stąd też chyba brak sprecyzowanych, pokurczonych w doktryny idei. Ten świat jest w nieustannym ruchu, w kalejdoskopowym przepływie przemian, żadne bowiem znaczenie nadawane zmysłowej i emocjonalnej tkance przeszłości nie jest w pełni adekwatne, żadnego nie można traktować poważnie – bo próbuje uchwycić coś nieskończenie ulotnego i pozbawionego trwałego, zrjonalizowanego, powtarzalnego sensu. Ów infantylny substrat wyobraźni, dziecięcy komponent jest w tym sensie religijny, że dotyka doświadczeń, dla których nie udało się stworzyć akceptowalnego języka komunikowalnych sensów, intersubiektywnych nazw. Opisuje sprawy i procesy podstawowe – kształty świata i elementarne relacje ludzi, zwierząt i przedmiotów – jako zjawiska tajemnicze i niejednoznaczne, narzucające się świadomości w wielorakiej złożoności, implikujące niekończący się proces poszukiwania/formowania sensów. Świat staje przed Schulzowskim narratorem w swoim bogactwie i bujności, nie daje się jednak objąć, wymyka się władzy i nazwaniu. Przypomina to formułę mistyki, jaką analizując dzieła kabalistów, wprowadził Gershom Scholem, określając objawienie mistyczne, jako „nieskończenie sensowne, ale jednak pozbawione specyficznego sensu”<sup>3</sup>. Narracja Schulzowska jest glossą do świata, próbą nowej, subiektywnej i wewnętrznie sprzecznej, drwiącej z własnego przebiegu, interpretacji, ujmującej pozostawione ludzkiej inwencji stworzenie w bliskiej sobie, nasyconej emocjonalnie, zadamawiającej się i wykorzeniającej zarazem narracji o rzeczach pierwszych. Są nimi jednocześnie wszystkie zjawiska z najbliższego otoczenia, jak i fundamenty świata materialnego oraz duchowego. To jest wyraźnie podwójnie zakodowane.

Literatura o takich ambicjach nie może nie być niepoważna, ponieważ ośmieszyłyby ją wygórowane ambicje epistemologiczne; gest niepowagi, błazeństwa stanowi pokorne wyznanie bezsilności, zarazem jednak jest przemyślnie użytą zasłoną, odstawiającą i zasłaniającą demiurgiczne ambicje i działania prozy Schulza. Obraz świata, który chce ona uchwycić, jest deformowany, wykrzywiany jak odbicie lustrzane narratora *Samotności*. Spojrzenie z ukosa, unikanie frontalnej relacji wynika z pewności, iż pierwotny, podstawowy kształt świata uległ nieodwracalnej destrukcji, możliwa jest tylko pokątność, gorsza wersja, podróbka – bo wielkie dzieło już powstało, a nawet rozpadło się i nie sposób powtórzyć gestu kreacji, bo – nawet trudno to wprost wyznaczyć – oznaczałoby to uznanie klapy boskiego dzieła stworzenia. Podskórnym nurtem uznanie takie w tej prozie płynie, świat zestarzał się i zepsuł, jak powiada Szloma z *Genialnej epoki*. Ten świat domaga się mesjasza, ale pomyślenie tego, nie mówiąc już o wypowiedzeniu – jest trudne, wstydlive, a język tęsknoty i przywoływania zbawiciela trudny do odtworzenia, można to robić jedynie – z ukosa właśnie, przekraczając, a nawet parodiując, czyste formy użyły się bowiem i

<sup>3</sup> G. Scholem, *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 37.



[...] cóż można począć w takim świecie [...] gdy wszystko jest zamknięte na głucho, zamurowane nad swoim sensem, i wszędzie tylko stukasz w cegłę, jak w ścianę więzienia? (*Genialna epoka*, s. 131).

Apostołem mesjasza może być tylko ktoś spoza marginesu normalnych ludzi, którzy dziwaczej – coraz bardziej niezdolni do podtrzymywania życia (sygnałem tej niezdolności jest rozpadanie się rodziny, zacieranie się ról rodzinnych i kryzys, a w końcu upadek ojcowskiego interesu); złodziejasek bytujący na granicy społeczeństwa i więziennej egzystencji kogoś wykluczonego z powodu notorycznego łamania jego reguł. Nowa, mesjanistyczna interpretacja świata rodzi się w epoce upadku, dezintegracji i musi oprzeć się na innych, opozycyjnych, rebelianckich regułach, jednocześnie jednak bunt ten jest niemożliwy – człowiek tkwi w niewoli ciała, zamknięty w cyklu natury, wciąż powielającej te same procesy, zdarzenia, pokusy i działania. Wzorcowym tekstem, pokazującym – z metaforycznego ukosa – proces literackiego tworzenia literackiej alternatywy dla rzeczywistości, który ma w rezultacie przynieść jej odnowioną, poprawioną wersję, jest opowiadanie *Republika marzeń*, w którym dziecięce zabawy ujęte są w języku opowieści „występującej z ram narracji” i „wchodzącej między nas”. Istota „żywa i głodna ofiar”, ludzi „wplątująca w swój wir niebezpieczny”. Opowieść staje się esencją rzeczywistości, inspiracją wydarzeń, nadających światu nowy kształt, scenariuszem lepszej, skuteczniejszej poznawczo i bytowo formy istnienia. Łączy się w ten sposób z utopijnym projektowaniem przez literaturę awangardową poprawionej formy świata (Schulz zawsze czyni to ironicznie, w groteskę obracając optymistyczne, tryskające witalizmem konwencje wczesnej awangardy), zarazem jednak stanowi próbę księgi, niemożliwej w gruncie rzeczy do skodyfikowania, a popychającej do kolejnych prób utrwalenia wizji życia prawdziwego, prześwieconego blaskiem *objawienia*. Samowyszydzająca się, samolikwidująca się utopia, *republika marzeń* chłopców bawiących się na ruinach świata, jest zarazem czasem poprzedzającym nadejście mesjasza.

Specyficzna dla Schulza strategia ścisłego, paradoksalnego łączenia spraw małych i wielkich, poważnych i błahych, ujawniająca płynną, nigdy nie ustabilizowaną hierarchię pierwotnego, naiwnego doświadczenia, ujawnia się w ujmowaniu ciała, cielesności jako z jednej strony oczywistego wymiaru ludzkiej egzystencji, z drugiej – uwikłanej w fantazmaty, obsesje i ideologie dziedziny nieustannej kreacji i niepohamowanej – nawet, jak u Leśmiana, śmierć nie jest tutaj ograniczeniem – płynności. Weźmy na przykład taki, pozornie właśnie błahy i marginesowy fragment opisu kobiet, które rzekomo – według jego ojca – pobudzają Józefa do „rozwiązłości obyczajów”:

Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło, jak nakreconą sprężynkę. Gdy tak idą prosto przed siebie wpatrzone w to prawidło, pełne skupienia i powagi, wydaje się, że przejęte są jedną tylko troską, by nie uronić nic z niego, nie zmylić trudnej reguły, nie zboczyć od niej ani o milimetr. I wtedy jasnym się

staje, że to, co z taką uwagą i przejęciem niosą nad sobą, nie jest niczym innym, jak jakąś *idée fixe* własnej doskonałości, która przez moc ich przekonania staje się niemal rzeczywistością. Jest to jakaś antycypacja powzięta na własne ryzyko, bez żadnej poręki, dogmat nietykalny, wyniesiony ponad wszelką wątpliwość. Jakich mankamentów i usterek, jakich nosków perkatych lub spłaszczonych, jakich piegów i pryszcy nie przemycają z brawurą pod flagą tej fikcji! Nie ma takiej brzydoty i pospolitości, której by wzlot tej wiary nie porwał ze sobą w to fikcyjne niebo doskonałości (s. 265–266).

Skupienie na chodzie pańienek sprawia, że uwagi młodego człowieka, interesującego się płcią piękną, popadają w charakterystyczną dla Schulza retorykę paradoksalnego uwznioślenia tego, co niskie, a jednocześnie obniżania wzniosłego. Ciało jawi się tutaj jako swoisty surowiec, z którego powstaje nowa jakość, formowana – urojeniowo, fantazmatycznie – jako zmierzająca ku doskonałości idea, konstrukt realizujący abstrakcyjną zasadę fizycznej perfekcji, która jest oczywistą, oderwaną od realiów idealizacją, narzucaną odbiorcy. To oczywiście ironiczna gra z kobietą zalotnością, parodystyczne odkrycie zasady rządzącej w uwodzicielskiej grze pozorów. Kiedy jednak uświadomimy sobie, iż występuje ona w szczególnej przestrzeni, zdeformowanych zaświatów *Sanatorium pod klepsydrą*, może się okazać, że cielesne igraszki młodych kobiet pełnią tu funkcję kreowania jakiegoś modelu, wzorca cielesnych metamorfoz – przewyciężenie fizjologii, to zatarcie defektów, którego celem jest roztaczanie uwodzicielskie czaru, zarazem jednak – stworzenie doskonałej fikcji ponadczasowego ciała. Schulz uruchamia w sercu pospolitości mechanizm wewnętrznie sprzecznej sublimacji, parodiującej siebie idealizacji, która z jednej strony odsłania nędzę ciała fizjologicznego, pozorny blask zalotnej aranżacji, z drugiej – niby w krzywym zwierciadle szyderstwa – odsyła do wiecznej cielesności, do Szechiny.

**Maria Delaperrière**

## Émigration intérieure et codes de contestation dans la littérature polonaise 1945–1980\*

Abstract

### **Inner exile and codes of contestation in Polish literature in the years 1945–1980**

The resistance of Polish writers against the postwar communist regime is presented in this article mainly as a way of collective manifestation of the attitude often called ‘inner emigration’. The article focuses on the ambiguous stratagems of some ardent adepts of the communist ideology, who finally became political dissidents, but before that had chosen the sort of ‘inner exile’ or ‘inner emigration’, having created their own literary codes based on camouflage, allegory, and mystification.

**Słowa kluczowe:** opozycja, emigracja wewnętrzna, realizm socjalistyczny, polska literatura powojenna

**Keywords:** dissidence, inner emigration, socialist realism, Polish postwar literature

La notion d’«exil intérieur» peut renvoyer à des réalités différentes. Liée tout d’abord à la psychanalyse et à la psychiatrie, elle s’est transformée en métaphore politique et fonctionne alternativement avec la notion d’«émigration intérieure». Dès 1910, dans la *Légende de la Jeune Pologne*, Stanisław Brzozowski<sup>1</sup> recourait à cette expression pour caractériser l’escapisme postromantique des artistes et écrivains de la Jeune Pologne, qui fuyaient délibérément la réalité. Rien de pareil par exemple chez Frank Thiess qui au lendemain de la

\* Texte prononcé au colloque international «Dissidences littéraires et artistiques en Pologne 1945–1980», organisé par la Société Historique et Littéraire Polonaise, les 9 et 10 novembre 2012, à la Bibliothèque Polonaise de Paris.

<sup>1</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski [1910]*, Kraków 1983, p. 241.

Deuxième Guerre mondiale, par opposition à l'exil effectif de Thomas Mann, soulignait l'importance de *l'Innere Emigration*<sup>2</sup> en tant que résistance spirituelle témoignée par les écrivains, artistes et intellectuels dont il faisait partie. L'appel de Frank Thiess a suscité de nombreuses controverses d'ordre politique mais aussi éthique. Il apparaissait déjà clairement que l'exil, quelle qu'en soit la nature, ne peut devenir une valeur en soi (négative ou positive) qu'à condition d'être mise en rapport avec toute une série de facteurs concomitants.

Ces considérations préliminaires jettent un éclairage sur la signification des notions d'«exil» et d'«émigration intérieure» qui aujourd'hui s'appliquent le plus souvent aux artistes, écrivains et intellectuels de l'Europe de l'Est qui refusaient, à l'époque communiste, de se soumettre à l'idéologie officielle. Mais bien que ces deux dénominations soient souvent interchangeable en français, elles ne semblent pas synonymes. Je propose donc la distinction suivante : l'«émigration intérieure» s'affirme explicitement et s'associe d'emblée avec des stratégies de révolte saisies de manière générale à travers des actions individuelles ou collectives. Autrement dit, elle se présente comme un phénomène de solidarité, qui, même lorsqu'il est analysé à partir d'exemples individuels, se rapporte nécessairement à une communauté d'esprit.

L'«exil intérieur» en revanche renvoie à une attitude d'isolement personnel ou de marginalisation volontaire, qui se caractérise par une posture de méfiance aboutissant à un repliement sur soi<sup>3</sup>.

C'est en gardant en mémoire toutes ces perspectives qui se croisent et se chevauchent : groupe et individu, extérieur et intérieur, social et intime, que je me propose de formuler quelques réflexions qui porteront essentiellement sur la création littéraire, puisque c'est dans ce domaine que l'on saisit le mieux la complexité de la résistance intellectuelle et spirituelle face au régime totalitaire. Son évolution est ponctuée par de grandes étapes historiques, celles de 1956, 1968 ou encore 1980, qui s'associent immédiatement à des manifestations concrètes<sup>4</sup>. Différentes formes de résistance, souvent ostensibles, ont déjà fait l'objet de nombreuses études et constituent une sorte d'étendard de l'émigration intérieure qui se dresse en antithèse face à la réalité honteuse des attitudes de servilité, de compromission et d'avilissement dont la forme la

---

<sup>2</sup> F. Thiess, *Die innere Emigration*, „Münchener Zeitung”, 13.08.1945. Por. J.-M. Palmier, *Exil en Europe, 1933–1940, de l'incendie du Reichstag à la guerre d'Espagne*, Paris 1988, Vol. 1, p. 183 et suiv.

<sup>3</sup> Ajoutons aussi que dans le cas de l'«émigration intérieure», on constate souvent une certaine perméabilité des frontières entre la dissidence interne et la diaspora, laquelle a joué également un rôle primordial dans le développement des actions clandestines sur le territoire national.

<sup>4</sup> Il s'agit surtout de la naissance de nouvelles revues (*Po prostu*, *Współczesność*) ou de théâtres estudiantins au moment du dégel, de la montée d'une protestation massive des écrivains et des intellectuels contre l'antisémitisme de l'État, du mouvement de révolte déclenché par le spectacle des *Aïeux* de Mickiewicz en 68, jusqu'à l'organisation d'une presse et de publications clandestines (le «deuxième circuit») avant le mouvement de «Solidarité» qui s'est manifesté au grand jour.

plus grave a été la collaboration d'écrivains et d'intellectuels avec les services de sécurité.

L'«émigration intérieure» fait donc contrepois à la «honte civile» (selon l'expression de Jacek Trznadel)<sup>5</sup> ; elle renoue avec toute une tradition de résistance qui s'est formée en Pologne depuis l'époque des partages et s'est gravée jusqu'à nos jours dans la conscience collective, alors que par «exil intérieur», je comprends les attitudes multiples et plus complexes qui s'inscrivent dans l'histoire, tout en appartenant au domaine de l'épreuve existentielle vécue par certains individus. Il pouvait conduire à un mutisme total<sup>6</sup> et à l'anéantissement de la personne. Nous ne sommes pas en mesure aujourd'hui d'évaluer la dimension du désastre provoqué par l'anéantissement de nombreux textes et par la condamnation des écrivains au silence absolu – dit Petruta Spânu<sup>7</sup> dit au sujet des écrivains roumains que ce type d'exil prive l'écrivain de parole dans son propre pays et qu'il est donc la forme la plus tragique de l'exil.

Il est significatif que cette notion d'exil intérieur répandue en Roumanie<sup>8</sup> n'ait pas cours en Pologne où la conscience collective a été toujours très développée, mais il semble utile de l'introduire en pensant dans un premier temps aux écrivains polonais dont les textes ont définitivement disparu. Les archives de l'office du contrôle de la presse des publications et des spectacles de Varsovie contiennent des dizaines de milliers de textes inachevés dont seuls quelques-uns ont été publiés ultérieurement : mais un grand nombre a été définitivement éliminé par la censure<sup>9</sup>. On ignore aussi le nombre de documents non répertoriés dans les archives (certaines éliminations ont été faites sur un simple coup de fil, d'autres textes ont été sciemment supprimés ultérieurement<sup>10</sup>). On peut constater que l'action de la censure est révélatrice de l'attitude individuelle des écrivains à partir de 1949, c'est-à-dire l'année où le congrès des écrivains de Szczecin a reconnu la doctrine marxiste du réalisme socialiste comme la seule modalité d'expression à laquelle devaient se soumettre tous les artistes

<sup>5</sup> J. Trznadel, *Hańba domowa*, Paryż 1986.

<sup>6</sup> Je mettrai de côté le phénomène de *ketman* évoqué par Miłosz dans *La Pensée captive* (1953). Ce terme emprunté au vocable perse signifie « dissimulation » et prend chez Miłosz le sens d'un jeu de cache-cache entre ce qu'on dit et ce qu'on pense. C'est l'histoire du roi nu dont la nudité est connue de tous, mais d'un accord tacite personne n'en parle et les mensonges prononcés officiellement se trouvent déniés dans le for intérieur d'une conscience individuelle. Cette attitude ne peut pas être confondue avec l'exil intérieur qui doit se traduire par une résistance, ne serait-ce que passive.

<sup>7</sup> P. Spânu, *Exil et littérature*, „Acta iassyensia comparationis” 2005, Num. 3.

<sup>8</sup> Il a été aussi utilisé en Tchécoslovaquie. Dans *Dějiny české literatury 1945–1989* / Histoire de la littérature tchèque/, t. IV, Prague 2008, de P. Janoušek, p. 32, on peut lire: «En même temps que la vague d'exil est né l'exil intérieur (vnitřní exil), signifiant la résignation face à la possibilité de se mouvoir dans le champ d'une politique culturelle officielle limitée et contrôlée». (Je tiens cette information de M.A. Marès, professeur à l'Université Paris I).

<sup>9</sup> Cf. M. Fik, *Cenzor współautor* [dans :] *Literatura i władza*, Warszawa 1996, p. 131–147.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 132.

ou écrivains. Ceux qui ont résisté s'inscrivaient d'emblée dans l'espace de la désobéissance civile : le délit de refus a conduit au silence.

L'histoire de la persécution et de la résistance des écrivains à l'époque stalinienne demanderait à être nuancée et approfondie. Toujours est-il que ses manifestations collectives ou individuelles (notamment dans les milieux catholiques) n'ont pas empêché la généralisation de l'aliénation, ce qui aujourd'hui encore reste parfois incompréhensible. Dans les témoignages ultérieurs des écrivains et anciens adeptes du jdanovisme, aucun argument, que ce soit la peur ou l'intérêt personnel, ne permet d'expliquer leur choix et de mesurer le degré de sincérité de leur engagement.

Le paradoxe de la bonne conscience des intellectuels qui ont adopté le communisme après 1949 reposait souvent sur la capacité de se persuader mutuellement de leur mission non seulement idéologique, mais aussi éthique. Cette conviction semblait d'autant plus légitime que parmi les zéloteurs de «la nouvelle foi» se trouvaient des anciens combattants de l'Armée de l'intérieur (AK), tels qu'Andrzej Braun, Tadeusz Konwicki, Roman Bratny, Jerzy Andrzejewski ou Igor Newerly.

Pourquoi ce changement idéologique de leur part ? Évoquant bien plus tard cette période, Andrzejewski parle du besoin de fidéisme qui l'a d'abord poussé vers le catholicisme, puis vers le communisme, alors qu'Andrzej Braun et Tadeusz Konwicki ont lié directement leur choix à leur expérience de maquisards confrontés à une cause perdue d'avance.

Et pourtant ces adeptes, sans doute sincères, du jeu de l'illusion idéologique furent aussi les premiers à y renoncer au moment du dégel.

## Recherche de codes...

Il est utile de revenir ici à la différence entre «émigration intérieure» et «exil intérieur». Comme j'ai essayé de le formuler au préalable, l'«émigration intérieure» en appelle à la conscience collective et ses manifestations concrètes sont parfaitement saisissables. L'«exil intérieur» implique une décision personnelle qui se réalise le plus souvent en dehors de l'espace de l'*agora*, même s'il y reste profondément lié. Autrement dit, l'«exil intérieur» n'est pas marginalisation, mais plutôt singularisation du phénomène dissident et pénètre dans le labyrinthe de la vie intime, dans une sorte de face-à-face avec soi-même ; le paradoxe est que cette singularisation reste représentative du ressenti global de la société.

Cette définition élargie par rapport au sens premier de simple refus de s'exprimer propre à l'époque stalinienne, se montre particulièrement opératoire dans l'étude des textes littéraires qui depuis 1956 se sont transformés en un laboratoire de stratégies ou plus précisément de codes de contestation plus ou moins voilés. Si le concept de code me paraît juste, c'est qu'il s'agit dans

la plupart des cas d'un chiffrage qui sert à contourner la censure, mais par ailleurs, il agit sur la collectivité qui doit quant à elle le déchiffrer. Le procédé de chiffrage le plus fréquent est l'allusion. Mais dans le cas des ex-communistes, ce jeu d'ambivalences se rattache essentiellement à la personne même de l'écrivain, à sa situation existentielle face à la réalité qu'il refuse mais ne peut ou ne veut pas quitter.

C'est sur ce terrain de l'expérience singulière que la littérature du dégel a pu prendre la forme d'un témoignage personnel, notamment dans l'écriture de trois écrivains particulièrement représentatifs : Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Brandys et Tadeusz Konwicki, qui ont tous adhéré au communisme pour se tourner ensuite vers la dissidence.

Si leur adhésion au régime, suivie d'un rejet, permet ce rapprochement, il serait abusif de les englober dans une même catégorie. Andrzejewski, le plus âgé des trois, entre dans l'époque du réalisme socialiste en tant qu'écrivain déjà reconnu et célébré. Son appartenance, avant la guerre, au mouvement de l'existentialisme chrétien, puis son engagement dans la résistance lui ont conféré un prestige aussi bien moral que littéraire.

Quant à Brandys, né en 1916, il se lie dans les années trente avec la jeunesse socialiste. D'origine juive, il est obligé de se cacher pendant la période de l'occupation qu'il passe à Varsovie. La tragédie de l'Holocauste sera sans doute déterminante dans ses choix ultérieurs.

Enfin Konwicki, de dix ans plus jeune (né en 1926), rejoint en 1944 (à l'âge de 18 ans) les troupes de l'Armée de l'intérieur qui combattent les Soviétiques dans la région de Wilno. Il en parlera dans son premier roman *Les Marécages (Rojsty)*, écrit en 1946, qui sera refusé par la censure et publié en 1956.

Ces évocations biographiques apportent un premier éclairage sur la trajectoire ultérieure des trois écrivains. Dans le cas d'Andrzejewski, tout portait à croire qu'il poursuivrait son questionnement éthique d'orientation chrétienne d'avant-guerre et il l'a fait en effet dans le récit *La Semaine sainte (Wielki Tydzień)*, écrit au lendemain de la guerre. Mais en 1948 paraît son roman *Cendres et diamant (Popiół i diament)*, œuvre controversée où le public commence à percevoir le revirement idéologique de l'ancien moraliste de droite ; les lecteurs réagissent avec vigueur au péché d'omission de l'écrivain, à savoir qu'il a évoqué dans son livre l'insurrection de Varsovie sans dire un mot sur la passivité de l'Armée Rouge qui attendait, sans intervenir, la fin de la destruction de la capitale polonaise par les Allemands.

En 1950, Andrzejewski entre au Parti communiste et devient l'un des propagateurs les plus zélés de la doctrine du réalisme socialiste, mais pour ce qui est de la mise en pratique, il la laissera plutôt aux autres. Ce familier de la grande littérature avait déjà un passé littéraire trop riche pour accepter la doctrine jdanovienne. Ce sera la part des jeunes, comme Brandys et Konwicki, qui s'installent assez aisément dans l'esthétique du roman productif, et pas seulement pour des raisons conjoncturelles. Brandys garde en mémoire les

persécutions antisémites (y compris le pogrom de Kielce de 1946). Quant à Konwicki, il se souvient des excès des maquisards dans les territoires de l'est.

Si leur adhésion au communisme reste étroitement liée au désarroi idéologique qui a divisé la Pologne au lendemain de la guerre, on peut en dire autant de leur entrée en dissidence. Andrzejewski quitte le Parti avec la première vague des opposants de 56. Brandys et Konwicki représentent la deuxième vague de 66 qui se produit en réaction aux persécutions orchestrées par le gouvernement de Moczar.

Ce passage radical d'une étape à l'autre reste en décalage avec l'hésitation «hamletienne» dont leurs textes littéraires gardent la trace. Il serait intéressant de suivre en profondeur leur stratégie d'écriture, consciente et inconsciente, préalable à chaque étape de leur métamorphose. Cette étude sera peut-être faite un jour de manière plus approfondie. Ici je me limiterai à signaler quelques exemples de ce camouflage idéologique.

On le voit particulièrement bien chez Andrzejewski qui, en 1953, alors qu'il témoigne encore de son obéissance au Parti, publie en même temps une série de récits codés qui reflètent ses doutes et ses tiraillements idéologiques. Il se sert à cette fin de la parabole et de l'allégorie. C'est ainsi qu'il réinterprète le mythe de *Narcisse* qui, sous sa plume, devient un pamphlet contre l'opportunisme des artistes de l'époque. Son drame *Prométhée* naît dix ans plus tard ; il y présente le conflit entre Zeus et Prométhée en le transformant de manière univoque en parabole du totalitarisme. Ce camouflage littéraire prend une forme encore plus subtile dans la nouvelle *Le Renard doré (Złoty lis)*, paru aussi en 1954, où Andrzejewski adopte délibérément la poétique du conte pour enfants : il met en scène Lucas, un enfant qui vit dans un monde imaginaire en compagnie d'un renard, mais sous la pression de son entourage, l'enfant se voit forcé d'avouer qu'il n'a jamais vraiment vu ce renard... Il n'était pas difficile de déchiffrer le sens de l'anecdote qui défendait le droit à la liberté intérieure, le droit au rêve, aux croyances, bafoué par le matérialisme marxiste.

Cette dénonciation sous-jacente du pouvoir aliénant apparaît donc bien avant le dégel de 56 et non seulement chez Andrzejewski, mais aussi chez Brandys dont les convictions marxistes, sans doute plus profondes, le poussent vers une sorte de compromis sur lequel il bâtit plusieurs de ses textes. Ainsi son roman *Citoyens (Obywatele)*, publié également en 1954, correspond parfaitement aux normes du récit réaliste-socialiste, mais il laisse percevoir une faille entre une doctrine dont la valeur reste pour lui indiscutable et sa traduction imparfaite dans la réalité. On pourrait définir cette stratégie comme celle de «l'opportunisme héroïque», comme l'a fait quelque peu ironiquement le critique Artur Sandauer. En effet il fallait autant de courage pour braver les autorités que pour dénoncer ses propres erreurs.

Ces nuances s'intensifient au moment du dégel. Pour Andrzejewski, l'année 56 est visiblement celle d'un soulagement. Dans *Les Ténèbres couvrent la terre (Ciemności kryją ziemię, 1957)* où il se plonge dans la réalité espagnole du temps de l'Inquisition, les contemporains n'auront pas de mal à percevoir



le sens métaphorique de l'histoire du jeune moine Diego qui se laisse engluier peu à peu dans une vision dogmatique et en devient le défenseur le plus ardent. On pourrait s'étonner que la censure le laisse passer, mais la raison en est simple : s'attaquer à ce livre aurait signifié qu'on reconnaissait dans le thème de l'Inquisition une certaine ressemblance avec le régime communiste.

Cette indulgence inattendue s'applique à de nombreux masques historiques, réinterprétations mythiques et paraboles qui constituent la plus sûre des panoplies de camouflage, car la plus ambiguë. Mais pour sa part, Brandys l'utilise à des fins différentes : dans *La Défense de « Grenade »* (*Obrona « Grenady »*, 1954)<sup>11</sup>, la pureté des révolutionnaires contraste avec la médiocrité des opportunistes : en réalité, c'est une tentative ultime pour sauver l'idéal communiste, tentative en partie réussie, car si l'on en croit Krzysztof Pomian<sup>12</sup>, elle a permis aux jeunes communistes de l'époque de faire une distinction très nette entre le stalinisme et la nouvelle époque de Gomułka.

La tentative de sauver l'idéologie en se limitant à la critique de ses réalisations concrètes est à l'origine de l'ambiguïté de nombreux textes écrits encore dans le respect parfait de la convention du réalisme socialiste. Telle fut la démarche du jeune Konwicki dont le roman *Sur le chantier* (*Przy budowie*, 1950) évoque les intrusions du pouvoir dans la vie intime des citoyens sans mettre toutefois en question l'idéologie. Cette ambiguïté ne disparaît pas tout de suite avec le dégel. Rappelons que Konwicki et Brandys resteront fidèles au Parti jusqu'à la nouvelle secousse de 1966. En 1957, dans *Matka Królów*<sup>13</sup>, Brandys met en scène un personnage de communiste convaincu qui, suite à une accusation non fondée, se fait arrêter et torturer par les autorités du régime. Dans ce roman, ce qui importe, ce n'est pas la trivialité du fait ni l'égoïsme de l'entourage qui refuse d'être impliqué dans le supplice du héros, mais l'acceptation de sa condamnation par ce même entourage qui ne cherche aucunement à connaître la vérité. La question du vrai et du faux ne se pose plus, il suffit que le mensonge soit accepté par la collectivité, mais aussi par l'individu ! D'où le sentiment de culpabilité qui apparaît dans de nombreux textes des écrivains en question. C'est ainsi que Tadeusz Konwicki écrit dès 1954, mais publié en 1956, un récit-monologue *De la ville assiégée* (*Z oblężonego miasta*), où il procède à une confession camouflée, marquée comme il dira plus tard, « du sceau de la servitude, de l'ambiguïté et de la mauvaise conscience »<sup>14</sup>.

L'allusion autobiographique perceptible en filigrane constitue l'une de ses stratégies préférées. Konwicki se met en scène, il crée ses nombreux doubles.

<sup>11</sup> Traduit en français par V. Achères, Julliard, Paris 1958.

<sup>12</sup> K. Pomian, *Un destin d'écrivain*, „Les nouveaux Cahiers franco-polonais” 2002, nr 1, p. 17.

<sup>13</sup> Traduit sous le titre *La Mère des Rois* par V. Achères, Paris 1958. Ce titre est ambivalent. Le substantif « roi » devrait s'écrire sans « s » puisqu'il s'agit d'un nom propre. Le traducteur a sans doute voulu mettre en relief la portée ironique de ce terme.

<sup>14</sup> Cf. *Un demi-siècle de purgatoire, Entretiens avec T. Konwicki recueillis par Stanislaw Beres*, Paris 1986, p. 204. Titre original : *Pół wieku czyścica*, 1986. Konwicki qualifera plus tard les changements de 56 de « cataclysme » en pensant bien entendu à la ruine de ses propres illusions.

Il cherche à surmonter ainsi un état de malaise en s'acharnant sur des sosies qui se laissent duper et piéger par le système.

## Le jeu du mentir-vrai

Le pouvoir séducteur du mensonge devient alors le fondement des stratégies narratives de Konwicki, mais aussi de Brandys et d'Andrzejewski, qui, chacun à sa manière, se lancent sans retenue dans une mystification romanesque poussée de plus en plus loin. Brandys pratique ce procédé en misant sur la virtuosité formelle. À partir de 1958, il publie ses premières *Lettres à Madame Z, Souvenirs du temps présent* (*Listy do Pani Z. Wspomnienia z terażniejszości*)<sup>15</sup>, sans préciser si cette mystérieuse destinatrice existe vraiment. Tout porte à croire qu'il s'agit plutôt d'une figure convoquée à des fins purement rhétoriques et qui lui sert d'écran pour ses confidences : «Pour que le monde devienne viable [...] la mystification doit constituer l'indispensable agent retoucheur de la réalité<sup>16</sup>» écrit-il dans une de ses lettres.

Le jeu de mystification et de feintise se double d'allusions au contexte réel et s'intensifie étrangement en 1966, au moment de la rupture définitive avec le Parti. À partir de cette date, le jeu du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction n'a qu'une seule finalité : se détourner définitivement du discours conventionnel. Mais chez Brandys, les dénonciations de la réalité sont toujours biaisées par une ironie qui lui interdit de s'approcher directement la réalité : «Pour dire ce que je veux dire, je dis que je n'ai rien à dire<sup>17</sup>» écrit-il Brandys dans *La Place du marché* (*Rynek*), roman publié en 1968. La gratuité des propos, qui frôle la plaisanterie, c'est encore une feintise qui se veut le reflet fidèle de la réalité absurde et irréelle : «C'est contre le réel fabulateur qu'il faut tourner l'arme de la fabulation», comme le dit Olga Scherer<sup>18</sup>.

Cette irréalité narrative revient aussi chez Konwicki, mais sous des formes de camouflage plus variées. La première, la plus classique, est celle de l'immersion dans l'enfance. Dans les romans *Le Trou dans le ciel* (*Dziura w niebie*, 1959) et *Bethofantôme* (*Zwierzoczekoupiór*, 1969)<sup>19</sup>, le retour à l'enfance permet de s'évader de la réalité grise de la petite stabilisation de l'époque de Gomułka, tout en exprimant le désir de s'innocenter, de recommencer la vie autrement, dans une réalité autre que celle que l'écrivain est amené à vivre.

Une deuxième piste, plus complexe, prend la forme d'une recherche identitaire à partir de la mémoire perdue. Tel est le cas de *La Clé des songes conte-*

<sup>15</sup> Traduit par A. Posner, *Lettres à Madame Z. Souvenirs du temps présent*, Paris 1961.

<sup>16</sup> Cité d'après O. Scherer, *Le troisième Henri*, „Les Nouveaux Cahiers franco-polonais” 2002, nr 1.

<sup>17</sup> *Rynek. Wspomnienia z terażniejszości*, Warszawa 1968, p. 27.

<sup>18</sup> O. Scherer, *Le troisième Henri*, p. 61.

<sup>19</sup> Traduit par B. et U. Kotalski et V. Kneubühler, Rupture, 1978.

*morains* (*Sennik współczesny*, 1963)<sup>20</sup> où la narration fragmentée, kaléidoscopique, recomposée dans une mémoire onirique, trahit une recherche identitaire désespérée dans une réalité sans repères.

Et enfin la troisième piste est celle roman *L'Ascension* (*Wniebowstąpienie*, 1967)<sup>21</sup> où la mémoire trouve un contrepoint dans l'état complètement amnésique du personnage pour qui le seul repère dans la réalité est ... le Palais de la culture de Varsovie.

Mais c'est Andrzejewski qui dans le roman *Recours* (*Apelacja*, 1978) saisit le mieux la réalité d'un lavage de cerveau suivi d'une démente obsessionnelle. Il présente l'histoire d'un malade mental qui se croit persécuté par les autorités du Parti. Un véritable jeu de cache-cache se déroule entre les médecins et lui, sans qu'on arrive à savoir si le fou est vraiment fou et encore moins s'il est coupable des délits qu'on lui impute. Andrzejewski répond donc en écho à la *Mère des fils Roi* de Brandys, sans toutefois oublier que cette fois c'est le système communiste en lui-même qui est en jeu et non seulement sa version stalinienne.

La réalité n'en est que plus absurde et se transforme en «irréalité» (*nierzeczywistość*), appellation que Brandys choisira comme titre de l'un de ses récits paru en 1977 aux éditions de l'Institut Littéraire dans la collection de la bibliothèque «Kultura», et traduit en français par les célèbres paroles de Jarry : «En Pologne c'est-à-dire nulle part»<sup>22</sup>. *L'Irréalité*, est une œuvre sur la disparition des repères dans la réalité totalitaire. Le statut de victime ou de bourreau s'avère secondaire. Tout disparaît dans la mouvance d'un doux relativisme. Le tortionnaire a une vieillesse douce et tranquille, alors que l'ancienne victime du communisme s'engage du côté de la gauche.

La mise en doute de la réalité communiste constituera désormais le leitmotiv de toute la littérature dissidente, mais il est significatif qu'à partir de 1976, Andrzejewski, Brandys et Konwicki se trouvent parmi ses représentants les plus fervents. Les deux premiers font partie du comité de rédaction de la revue *Zapis*, revue hors censure, qui commence à paraître en 1977, alors que Konwicki y publie *Le Complexe polonais* (*Kompleks polski*, 1977)<sup>23</sup>, puis *La petite Apocalypse* (*Mala Apokalipsa*, 1979)<sup>24</sup> dans les presses parallèles *NOW-a*. La dérision politique y est évidente, mais là encore elle est profondément liée au tragique de l'écrivain. Le mot est dit : l'écrivain, sa situation, ses aliénations, son inhibition politique sont au premier plan dans cette nouvelle période de la dissidence à visage ouvert.

Le dilemme de l'intimité et de l'engagement de l'écrivain devient une nouvelle clé, sans doute la plus importante, pour saisir le paradigme commun de tous ces dissidents tardifs qui s'interrogent sur l'écriture et trouvent en elle la

<sup>20</sup> Traduit par M. Laurent, Paris 1983.

<sup>21</sup> Traduit par G. Lisowski, Paris 1971.

<sup>22</sup> Publié à Paris, en 1978 aux éditions Seuil.

<sup>23</sup> Traduit par H. Włodarczyk, éd. Robert Laffont, Paris 1984.

<sup>24</sup> Traduit par Z. Bobowicz, éd. Robert Laffont, Paris 1981.

possibilité d'exister. Encore en juin 2000, Brandys reconnaît que sans cet engagement «dans cette époque-là», il n'aurait pas su jusqu'où peut descendre la petitesse des hommes et jusqu'à quelle hauteur leur grandeur peut les élever<sup>25</sup>.

Chez ces trois écrivains, la critique du communisme est donc une affaire de conscience qui touche au tréfonds de leur moi intime. Libérés du carcan idéologique, ils cachent leur vulnérabilité dans un jeu d'écriture qui leur sert de miroir. À côté de son journal littéraire (1972–1980), Andrzejewski publie une suite de récits aux titres significatifs : *À ton tour de périr* (*Teraz na ciebie zagłada*, 1976), *Presque plus rien* (*Już prawie nic*, 1979) et *La Pulpe* (*Miazga*, 1979)<sup>26</sup>, roman dont le titre français ne rend pas cette idée d'écrasement et d'anéantissement de la société, telle que la présente Andrzejewski. Brandys, quant à lui, se plaît à multiplier ses autofictions dans lesquelles c'est la feintise littéraire du narrateur-héros qui garantit la vérité de l'écrivain. Konwicki, le plus jeune, sera encore plus explicite en introduisant la notion de *Journal menteur* (*Łże dziennik*)<sup>27</sup> où il veut croire qu'il suffit d'avouer ses mensonges pour effacer la faute et le reproche.

Cette recherche identitaire restera donc une marque indélébile de la prose d'Andrzejewski, de Brandys et de Konwicki<sup>28</sup>. Leur cheminement, répétons-le, ne peut pas être confondu avec l'héroïsme d'opposants tels que Zbigniew Herbert et bien d'autres intellectuels qui ont su résister aux tentatives d'aliénation. Cependant leurs témoignages sont d'une importance capitale, car ils révèlent la force insidieuse de l'idéologie dont l'impact, avant d'être évalué sur le plan social, doit être jugé comme une mise à l'épreuve des âmes. Ces témoignages individuels échappent au risque de banalisation et incitent à essayer de comprendre à quel point est fine la paroi qui sépare le désir et le devoir, l'idéalisme et l'intérêt.

Les trois écrivains qui viennent d'être évoqués offrent des exemples particulièrement significatifs de cette évolution profonde qu'ont vécue de nombreux anciens communistes. Il serait intéressant de se pencher sur la biographie de Jacek Bocheński, d'Igor Newerly, d'Andrzej Braun et surtout d'Alexander Wat en suivant leur trajectoire d'écrivain passée par ce que j'ai essayé de définir comme un «exil intérieur» vers une émigration comprise aux deux sens du terme : départ à l'étranger (Wat) ou engagement politique dans le pays, engagement qui vivra son apogée au moment de «Solidarité».

<sup>25</sup> „Korespondent”, Paryż 2000/6, nr 1, p. 18.

<sup>26</sup> Oeuvre publiée en 1988. D'autres récits écrits dans les années 80 trahissent le même état d'âme.

<sup>27</sup> C'est ainsi que Konwicki nommera ses notes biographiques à partir de 1976 (date de la publication de *Kalendarz i klepsydra* (*Le Calendrier et la clepsydre*)).

<sup>28</sup> Le jeu des doubles et les apparences sociales prédomine aussi dans *Miazga*, (symbolisant l'écrasement, les restes, autant que la pulpe, comme le veut la traduction française) C'est une œuvre majeure de dénonciation qu'on pourrait comprendre comme un aveu d'échec de la société polonaise et de l'écriture s'il n'y avait pas eu en elle une résonance qui annonce l'époque postcommuniste.

En réalité, il faudra encore dix ans de résistance et de contestation avant la chute du communisme. Force est de constater que sans ces étapes successives de révolte, de résistance passive, de jeu caché ou à visage ouvert, il serait difficile d'imaginer cette extraordinaire maturation de la conscience collective, sociale, politique et spirituelle qui a abouti au tournant de 1989.

Dans l'époque de doutes et de désillusions que nous traversons aujourd'hui, il est bon de s'en souvenir.





**Andrzej Zawadzki**

Uniwersytet Jagielloński

## *Advocatus hermeneuticæ*

(O *Obliczach hermeneutyki*  
Pawła Dybla)

Abstract

### ***Advocatus hermeneuticæ. On Paweł Dybel's Oblicza hermeneutyki (Faces of Hermeneutics)***

*Oblicza hermeneutyki (Faces of Hermeneutics)* by Paweł Dybel covers many important problems of contemporary hermeneutics and can be read in many ways. First of all, it is an apology of hermeneutics and an attempt to define a hermeneutical model of understanding as opposed to some other models developed by, mostly, psychoanalysis and the so-called hermeneutics of suspicion. Secondly, Dybel tries to show specific features of hermeneutic thinking by situating hermeneutics between philosophy and human sciences. His own vision of hermeneutics is shaped mostly by Gadamer's idea of understanding as dialogue, conversation, mediation. The author also outlines the history of filological hermeneutics, from Luther to some contemporary theorists and investigates certain ethical and anthropological issues of hermeneutics.

**Słowa kluczowe:** hermeneutyka, filologia, etyka, antropologia, poststrukturalizm, psychoanaliza

**Keywords:** hermeneutics, philology, ethics, anthropology, poststructuralism, psychoanalysis

Najnowsza książka Pawła Dybla<sup>1</sup> wpisuje się konsekwentnie w główny nurt zainteresowań jej autora, od długiego czasu komentującego najważniejsze problemy i nurty współczesnej filozofii, takie jak psychoanaliza, feminizm,

---

<sup>1</sup> P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym, podając w nawiasie numer strony.

poststrukturalizm, polityczność i właśnie hermeneutyka. Książkę, która porusza wiele fundamentalnych dla współczesnej myśli hermeneutycznej zagadnień, można czytać na różne sposoby: jako pracę historyka filozofii, rysującego szeroką perspektywę historyczną myśli hermeneutycznej, zwłaszcza dwudziestowiecznej; jako prezentację własnego, autorskiego rozumienia hermeneutyki, naszkicowanego w dialogu z tradycją tego stylu myślenia; wreszcie – jako głos polemiczny zwolennika hermeneutyki (a ściślej – pewnego jej nurtu), wyraźnie poirytowanego tym, co o hermeneutyce mówią i piszą jej krytycy. Ten właśnie głos dominuje we wstępie do książki, którego tytuł: *Obrona hermeneutyki*, wyraźnie wskazuje, iż Dybel wystąpi w nim głównie w roli *advocatus hermeneuticae*.

*Advocatus hermeneuticae* zaczyna swój wywód od zarysowania własnego rozumienia hermeneutyki, które wydaje się swoistą *via media* pomiędzy, z jednej strony, hermeneutyką filologiczną, zajmującą się wypracowywaniem reguł interpretacji wytworów kulturowych, a filozofią hermeneutyczną, dążącą do tego, by stać się uniwersalną teorią rozumienia. Dyblowi najbliższa jest zatem Gadamerowska hermeneutyka filozoficzna i ten patronat będzie widoczny w całej jego książce. W ujęciu prezentowanym przez Gadamera i przez Dybla, hermeneutyka jest czymś więcej niż tylko pewną sztuką czytania i interpretowania tekstów, lecz nie zastyga też w postaci jakiegoś „mocnej” *epistème*, teorii wyobcowanej w stosunku do żywego doświadczenia, którego modelem jest sytuacja rozmowy, i sytuuje się w sferze „pomiędzy” filozofią a naukami humanistycznymi (s. 21–30).

Wychodząc z tak zarysowanych pozycji, Dybel szuka wyróżników prawdziwego ujęcia hermeneutycznego (s. 37) oraz przeprowadza krytykę krytyk, kierowanych pod adresem hermeneutyki przez zwolenników innych teorii interpretacji. W jego przekonaniu nie jest więc hermeneutyką autentyczną tzw. hermeneutyka podejrzliwości (Marks, Nietzsche, Freud), gdyż pod sensem jawnym, dosłownym szuka ona sensu ukrytego, zniekształconego. Tymczasem autentyczna hermeneutyka, idąc za protestanckim postulatem *sola scriptura*, powinna serio traktować sens jawny i objaśniać go nie przez odniesienie do jakichś „mitycznych głębi” (s. 39), lecz innych jawnych sensów jakiegoś tekstu. Trudno też za hermeneutykę uznać Nietzscheański perspektywizm, gdyż ujęcie interpretacyjne jest w nim pojęte tak szeroko, że traci w istocie swój hermeneutyczny charakter rozumienia wytworów kultury. W ujęciach strukturalistycznych i poststrukturalistycznych z kolei, hermeneuta widzi siebie niczym w krzywym zwierciadle: one mówią o swobodnej grze językowych znaczących i maksymalnie tekst dekontekstualizują, on natomiast szuka żywego sensu „zagadującej” do niego kulturowej tradycji i zakłada, mimo wielości kontekstów, w których interpretowane dzieło może występować, te goż dzieła elementarną tożsamość.

Szkoda, że w tej konfrontacji hermeneutyki z innymi teoriami interpretacji zabrakło miejsca dla szerszej dyskusji z neopragmatyzmem Rorty’ego i Fisha; ciekawe, jak Paweł Dybel widziałby na przykład rolę czytelnika, funkcję



wspólnoty czytającej, kwestię granic interpretacji w ujęciu hermeneutycznym i neopragmatycznym? I sprawa druga: czy zamiar tak wyraźnego oddzielenia hermeneutyki od innych koncepcji interpretacji nie powoduje, że traci ona swą rolę mediatorki między różnymi dyskursami, którą sam autor (s. 30) uznaje za jej główny wyznacznik?

Dybel rozprawia się też z uproszczonymi poglądami na hermeneutykę, charakterystycznymi dla niektórych zagranicznych i rodzimych zwolenników poststrukturalizmu, psychoanalizy (zwłaszcza Lacanowskiej), neomarksizmu, według których hermeneutyka to, mówiąc krótko, może szacowna, lecz nieco anachroniczna już postawa sprowadzająca się do poszukiwania obiektywnego, stabilnego znaczenia ukrytego w tekście. Powiem wprost: bardzo dobrze, że wybitny znawca współczesnej filozofii podjął się krytyki i refutacji takich symplifikujących, a często po prostu niesłusznych poglądów, które rzeczywiście można w różnych sytuacjach usłyszeć<sup>2</sup>. Wydaje mi się jednak, że przyjęta przez Dybla rola demaskatora, wyraźnie zirytowanego różnymi „głupstwami” rzuconymi tu i ówdzie na temat hermeneutyki, w często zresztą z konieczności ograniczonych, bo polemiczno-retorycznych celach powoduje, że – pozwólmy sobie na przenieśnię – daje się on wciągnąć w małe harce, a nie staje do prawdziwej bitwy. Rozważania Dybla prowokują bowiem do postawienia problemu o wiele, moim zdaniem, ważniejszego i wartego głębszego namysłu, a mianowicie: czy wciąż jeszcze żyjemy w kulturze hermeneutycznej, zakładającej – mówiąc najogólniej – postawę interpretacyjną, nastawioną na szukanie tak czy inaczej pojętego sensu (sensów) otaczających nas zjawisk kulturowych? Czy hermeneutyka jest zdolna sprostać wyzwaniom współczesnej kultury i cywilizacji? Nietrudno przecież zauważyć, że na przykład wiele ważnych dzieł dwudziestowiecznej sztuki i literatury awangardowej wydaje się celowo podważać status dzieła sztuki albo literatury jako obdarzonych sensem komunikatów i raczej odbiorcę szokuje niż „zagaduje”, czy zachęca do prób rozumienia i interpretacji. Czy zatem hermeneutyka jest zdolna objąć oraz opisać te zjawiska i, w konsekwencji, być konkurencją dla różnych nowszych estetyk odwołujących się do pojęcia szoku, bezpośredniego oddziaływania, jak choćby estetyka performatywności czy estetyka pragmatyczna? Wydaje się, że koncepcje Gadamera, choćby te z *Aktualności piękna*, są zbyt mocno oparte na klasycznym ideale piękna, by mogły uchwycić to, co najistotniejsze w nowoczesnym dziele sztuki. Być może pewną alternatywą dla nich – i jednocześnie szansą na pokazanie niesłabnącej aktualności hermeneutycznego języka – mogłyby być pomysły estetyczne Vattima, który wychodząc od analiz Heideggera ze *Źródła dzieła sztuki*, koncentruje się na „mrocznym” aspekcie dzieła, czyli nie tyle na „otwieraniu” przez nie nowych horyzontów rozumienia, ile na podważaniu, destrukcji, zaniku sensu, i podkreśla właśnie

<sup>2</sup> Sam podczas pewnej konferencji „dowiedziałem się”, że hermeneutyka Gadamera ma charakter burżuazyjny.

(zderzając Heideggera z Benjaminem<sup>3</sup>) „oszołomienie” oraz dezorientację jako sposób oddziaływania dzisiejszej sztuki i kultury.

Poświęciłem wiele miejsca wstępowi do książki ze względu na wagę przedstawionych w nim zagadnień, daleko wykraczających poza topikę *exordium* do naukowej pracy. Także kolejne części rozprawy Dybla poruszają zagadnienia o znaczeniu podstawowym dla współczesnego dyskursu hermeneutycznego.

Od Lutra do Lutra – tak, w największym skrócie, można by przedstawić założenia, na których opierają się, w ujęciu Dybla, relacje hermeneutyki i wielkiej, zachodniej tradycji filologicznej, przedstawione z epickim rozmachem i perspektywą wielkiej narracji w pierwszej części książki, noszącej tytuł *Hermeneutyka i filologia*. Protestantcki postulat *sola Scriptura*, zakładający samointerpretację Pisma Świętego i wynikający z niego stosunek do tekstu, są bowiem i punktem wyjścia, i punktem dojścia nowożytnego dyskursu hermeneutycznego: stały się podstawą nowożytnej hermeneutyki filologicznej, a także historycznej i prawniczej, a powracają również w najnowszych wersjach hermeneutyki, tyle że w wersji rozszerzonej, uniwersalnej, bo nieodnoszącej się wyłącznie do tekstów religijnych, lecz opisującej „sposób dokonywania się procesu kulturowego jako całości”, jako nieustannej samointerpretacji logosu (s. 216), świata znaczeń i sensów. Hermeneutykę nowożytną jako sztukę wykładni tekstów literackich, historycznych, prawniczych można by więc uznać za zeświecczoną wersję *hermeneutica sacra*, a taka koncepcja rozwoju nowożytnej myśli hermeneutycznej mieściłaby się w modelu koła czy spirali, podkreślającym jej krążenie wokół podobnych, choć wciąż rozwijanych, pogłębianych i wzbogacanych założeń. Model „kolisto-spiralny” jest uzupełniony, w prezentacji Dybla, modelem linearnym, potwierdzającym kanoniczną wersję przekształceń nowożytnej hermeneutyki: od Schleiermachera i Diltheya, przez Heideggera i Gadamera, aż po warianty dzisiejsze, reprezentowane między innymi przez Vattima i Caputa, z Nietzschem potraktowanym jako „przypadek graniczny” hermeneutyki (s. 148–155), co nie dziwi w kontekście założeń przyjętych przez Dybla we wstępie. Hermeneutyczny gmach – jeśli tym razem sięgnąć po model „warstwowy” – wznosi się więc na filarach filozoficznych, będących fundamentem różnych modeli hermeneutyki literackiej (między innymi Staigera, Spanosa, Szondiego, Jaussa jako założyciela szkoły recepcji) oraz szeroko pojętej hermeneutyki kultury, której przykładem mogą być interpretacje symboli religijnych Paula Ricoeura, psychoanaliza, we wstępie do książki ekskomunikowana z hermeneutycznego kościoła, czy nawet niektóre wersje hermeneutyki ponowoczesnej.

Etyczne aspekty interpretacji, czy szerzej – relacje etyki i hermeneutyki zyskują obecnie coraz większe znaczenie w refleksji hermeneutycznej, o czym

<sup>3</sup> W szkicu *L'arte dell'oscillazione* z książki *La società trasparente*, Milano 2000 (polski przekład tej książki: *Spoleczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006).

mogą świadczyć choćby książki Vattima i Caputa<sup>4</sup>, a u nas – wydane niedawno prace Michała Januszkiewicza i Andrzeja Przyłębskiego<sup>5</sup>. Paweł Dybel porusza te zagadnienia w drugiej części książki, zatytułowanej *Hermeneutyka i etyka*. Sięga do tradycji filozoficznej, by pokazać, że Arystotelesowskie pojęcie *fronesis* może służyć jako model zarówno dla etyki w rozumieniu Gadamera, jak i dla „słabej” etyki w ujęciu Vattima; wydobywa też nietłuty do analizy i nieco zapoznany wątek etyczny u Heideggera, wspomina też, na jego przykładzie, o „praktycznym” problemie etycznym, jakim jest osobista odpowiedzialność myśliciela za głoszone poglądy i polityczne wybory. Osłą rozważań autora w tej części książki jest jednak próba krytycznego porównania etyk Gadamera i Lévinasa i ich sposobów rozumienia innego, odpowiedzialności wobec niego i różnych jej, także praktycznych, aspektów. Myślę, że w obfitującej w wiele ważnych wglądów książce Dybla, strony poświęcone zestawieniu oraz – ujętej ostrożnie w cudzysłów – syntezie („syntezie”) koncepcji Gadamera i Lévinasa należą do najlepszych jej fragmentów, są znakomitym przykładem hermeneutyki mediującej między różnymi tradycjami myślenia.

Trzecią część książki, *Hermeneutyka i antropologia*, można odczytywać jako próbę dialogu pomiędzy hermeneutyczną koncepcją człowieka a dwudziestowieczną antropologią filozoficzną, reprezentowaną głównie przez Plessnera. Dybel przedstawia w niej, między innymi, relację pojęć *Dasein* i człowiek u Heideggera, kwestię wspólnoty w ujęciu Heideggera i Gadamera, różnice i podobieństwa antropologii Gadamera i Plessnera. Wspomina o Heideggerowskiej krytyce humanizmu, lecz próbuje jednocześnie zbliżyć późną myśl autora *Listu o „humanizmie”* do ukształtowanej na początku XX wieku antropologii filozoficznej, jakby zapominając o radykalnej krytyce, której Heidegger poddawał antropologię w wielu swych pismach, między innymi w *Czasie światoo obrazu, Przewyciężeniu metafizyki czy w książce Kant i problem metafizyki*. Ta próba pewnego złagodzenia antyhumanizmu Heideggera wynika chyba z tego, że także w przedstawionej przez Dybla koncepcji związków hermeneutyki i antropologii uprzywilejowane miejsce zajmuje nastawiona bardziej humanistycznie myśl Gadamera. W antropologii tego ostatniego istotne miejsce zajmują rozmowa, założenie o prymacie pytania nad odpowiedzią, otwartość na innego zarówno w perspektywie egzystencjalnej, jak i kulturowej oraz niejako z nich wynikający moment autorefleksyjności, tkwiący w postawie hermeneutycznej, a oznaczający gotowość do dystansowania się wobec własnych poglądów (s. 335).

Podobnie jak w rozdziale poświęconym związkom hermeneutyki i etyki, także i tu Dybel przedstawia interesujące go kwestie teoretyczne w odniesieniu do sfery praktycznej, tym razem do „blasków i cieni idei tolerancji” (s. 341),

<sup>4</sup> Zob. G. Vattimo, *Etica dell' interpretazione*, Torino 1989; J. Caputo, *More Radical Hermeneutics. On Not Knowing Who We Are* (rozdz. 7: *The End of Ethics*), Bloomington 2000.

<sup>5</sup> Zob. M. Januszkiewicz, *W-kołohermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007 (zwłaszcza rozdz. 5 *Hermeneutyka i etyka*); Kim jestem ja, kim jesteś ty? *Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań 2012; A. Przyłębski, *Etyka w świetle hermeneutyki*, Warszawa 2010.

będącej konkretnym sprawdzianem deklarowanej otwartości na innego i postawy dialogu. Nawiasem mówiąc, te bezpośrednie ingerencje w rzeczywistość, komentarze do aktualnej sytuacji politycznej i społecznej nie zawsze wydają się uzasadnione i potrzebne w kontekście historyczno-filozoficznych i filozoficznych założeń książki.

Książkę kończy rozdział poświęcony Józefowi Tischnerowi i związkowi jego filozofii z hermeneutyką, który można potraktować jako wartościowy wkład do refleksji nad miejscem refleksji hermeneutycznej w polskiej filozofii dwudziestowiecznej.

Podział książki na rozdziały: *Hermeneutyka i filologia*, *Hermeneutyka i etyka*, *Hermeneutyka i antropologia* – zdaje się rysować główne „oblicza” hermeneutyki u ujęciu Dybla i podpowiadać najważniejszych partnerów, z którymi współczesny hermeneutyczny dyskurs toczy swój dialog. Taki rozdział ról powoduje, że z konieczności na plan dalszy schodzą, co sam autor przyznaje (s. 115), inne istotne zagadnienia, jak wkład hermeneutyki we współczesną estetykę czy tak zwana ontologia hermeneutyczna, którą można utożsamić z linią myślową idącą od Nietzschego, przez Heideggera, do Vattima, a która nie tyle roztrząsa metodyczne problemy związane z rozumieniem tekstów czy też tradycji kulturowej w ogóle, lub etyczno-antropologiczne aspekty rozumienia innego człowieka, ile zastanawia się nad, by tak rzec, „interpretacyjnością” samego bytu czy bycia, do którego istoty należy właśnie wykładnia. Niewiele miejsca zajmują też w rozważaniach Dybla religijne, teologiczne aspekty hermeneutycznego myślenia, zostały tu bowiem zredukowane właściwie do tradycji protestanckiej, a konkretnie do znanej formuły *Lutra sola scriptura*, ukazanej jako jedno z głównych źródeł nowożytnej hermeneutyki filologicznej, także świeckiej. A przecież źródła te są, by tak rzec, znacznie głębsze, sięgają bowiem patrystyki i początków myśli chrześcijańskiej, o czym przypominają dziś zarówno teologowie, jak i historycy myśli hermeneutycznej, rekonstruujący reguły rozumienia i wykładania Pisma Świętego, wypracowane przez ojców Kościoła<sup>6</sup>. Nietrudno zauważyć, że wiele z tych reguł, jak choćby wymóg uwzględniania kontekstu i intencji wypowiedzi, zasada samointerpretacji Pisma (*scriptura per scripturam*), prymat sensu przenośnego (duchowego) nad dosłownym czy dążenie do spójności wykładni, weszło, oczywiście w postaci odpowiednio zreinterpretowanej i przystosowanej do potrzeb interpretacji tekstu świeckiego, do podręcznego instrumentarium nowożytnego czy nawet nowoczesnego filologa. Także bliższe pod pewnymi względami hermeneutyce ponowoczesnej przekonanie o otwartym, nieskończonym charakterze inter-

<sup>6</sup> Zob. m.in. G. Gusdorf, *Les Origines de l'hermeneutique*, Paris 1988; W. Jeanrod, *Hermeneutyka teologiczna. Rozwój i znaczenie*, przeł. M. Borowska, Kraków 1999; J. Greisch, *Le buisson agent et les lumières de la raison. L'invention de la philosophie de la religion*, Paris 2004; H. de Lubac, *Pismo święte w tradycji Kościoła*, przeł. K. Łukowicz, Kraków 2008; M. Fiedorowicz, *Teologia ojców Kościoła*, przeł. W. Szymona OP, Kraków 2009 (rozdz. C, *Kryterium Pisma*).

pretacji i wpływie czytelnika na tworzenie, „przyrost” sensu Pisma (*Scriptura cum legentibus crescit*) odnaleźć można w hermeneutyce patrystycznej<sup>7</sup>.

Związki hermeneutyki z teologią i myślą religijną nie są zresztą sprawą tylko historyczną, lecz stanowią też żywą tradycję współczesnej myśli hermeneutycznej, zarówno w jej nurcie bardziej tradycyjnym – by wymienić choćby Gadamera, Ricoeura czy też mniej u nas znanego Pareysona (jego koncepcja interpretacji jako jedyne go dostępu do prawdy, niewyczerpywalnej, transcendentnej wobec historii, a jednocześnie wcielającej się we wciąż nowe historyczne postaci, ma wyraźnie chrześcijańskie korzenie<sup>8</sup>) – jak i, nieoczekiwanie, w nurcie radykalnym, o czym świadczą choćby późne prace Vattima, który podjął się próby łączenia chrześcijańskiej hermeneutyki z nihilistyczną ontologią hermeneutyczną wywodzącą się z filozofii Nietzschego i Heideggera<sup>9</sup>.

Rozważania Pawła Dybla inspirują też do ogólniejszych uwag. Otóż wydaje się, że w jego szerokiej, bogatej koncepcji można odnaleźć pewne interesujące i znamienne napięcie czy nawet pęknięcie (nie używam tego słowa wartościująco, lecz wyłącznie opisowo), wskazujące na dwa odmienne oblicza jego hermeneutyki, dwa różne jej rozumienia: węższe i szersze. Dla tego pierwszego charakterystyczna jest „defensywna” strategia ze wstępu, polegająca na obronie tego, co specyficzne dla hermeneutycznej koncepcji rozumienia i odróżniająca ją od innych teorii interpretacji wypracowanych przez, między innymi, psychoanalizę, dekonstrukcję, strukturalizm i poststrukturalizm. Hermeneutyka dwudziestowieczna sprowadzałaby się, w tym ujęciu, głównie do wczesnego Heideggera (jako autora *Ontologii (hermeneutyki) faktyczności* oraz *Bycia i czasu*; tzw. Heidegger późny, jak wiadomo, dystansował się od hermeneutyki<sup>10</sup>) oraz do swego Gadamerowskiego „trzonu”. Zgodnie z tym drugim, szerszym rozumieniem hermeneutyki, jej miejsce jest wszędzie tam,

<sup>7</sup> Pisze o tym P.C. Bori w książce *L'interpretation infini*, Paris 1991, skupiając się głównie na wpływie pochodzącej od św. Grzegorza Wielkiego formuły *Scriptura cum legentibus crescit* na hermeneutykę romantyczną.

<sup>8</sup> Zob. L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, Milano 1971; P. Ricoeur, *L'hermeneutique biblique*, Paris 2001. O wpływie św. Augustyna (a zwłaszcza jego koncepcji *verbum cordis*, *verbum interius*, czyli słowa wewnętrznego) na Gadamera pisze Jean Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, przeł. L. Łysień, Kraków 2007.

<sup>9</sup> G. Vattimo, *Historia zbawienia, historia interpretacji*, przeł. z włoskiego A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2005, nr 4. Gdy, na przykład, Vattimo stwierdza, że „To nie przypadek, iż rozwijając nihilistyczne implikacje własnych założeń, hermeneutyka napotyka pojęcie miłości [*carità*] i odnajduje w ten sposób swój związek z religijną tradycją Zachodu” (zob. G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Bari 1994, s. 52, 53), wydaje się bliski temu, co św. Augustyn, omawiając sposoby wykładania wyrażeń przenośnych w Piśmie, pisze o interpretacji: „Oto reguła, jaką należy zachować odnośnie wyrażeń metaforycznych: należy tak długo uważnie zastanawiać się nad odczytowanym tekstem, aż interpretację sprowadzi się do jej celu, czyli do prawa miłości” [*donec ad regnum caritatis interpretatio perducatur*]; (zob. św. Augustyn, *O nauce chrześcijańskiej*, przeł. J. Sulowski, Warszawa 1989, s. 140).

<sup>10</sup> Zob. M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 75–77.

gdzie mamy do czynienia z fenomenem znaczenia; dochodzi ono do głosu w przekonaniu, że

[...] z określeniem ‘hermeneutyka’ czy ‘hermeneutyczny’ w coraz mniejszym stopniu wiążemy dzisiaj jakiś określony nurt lub kierunek współczesnej humanistyki albo filozofii, a coraz częściej pewnego typu postawę wobec wszelkich zjawisk tego świata, w których można dopatrywać się jakiegoś ‘sensu’ bądź też właśnie z takich czy innych powodów uznaje się je za nonsensowne (s. 116).

Pawłowi Dyblowi najbliższa jest, jak się wydaje, Gadamerowska wersja hermeneutyki, której poświęcił jedną ze swych poprzednich prac: umiarkowana, koncyliacyjna, humanistyczna, dla której słowami kluczami są pojęcia dialogu z tradycją, rozmowy z innym, zapytywania. Szkicowana przez niego perspektywa różnych wersji hermeneutyki współczesnej, a także tradycji, z których ona wyrasta, raczej pieczętuje i utwierdza pewien obraz hermeneutyki, który dziś mamy, niż go przewraca i przewartościowuje; raczej wskazuje na główny jej nurt, niż każe szukać mniej znanych lub zapoznanych „odnóg” tego nurtu; zajmuje się raczej ortodoksami hermeneutycznego myślenia niż jego heretykami. Oblicze hermeneutyki wyłaniające się z książki warszawskiego profesora jest więc klasyczne i dostojne, choć jednocześnie surowe dla tych, którzy kwestionują jej kult i potęgę: *procul este, profani*, zdaje się mówić Dybłowa bogini rozumienia do tych, co niewtajemniczeni, lub nie dość wtajemniczeni w jej sekretne obrzędy, ośmielają się jej uragać, bo cudzych mają bogów.

Niezależnie od tego, które oblicze hermeneutyki jest nam bliższe, książkę Pawła Dybla uznać trzeba za jedną z najwartościowszych prac dotyczących hermeneutyki, które ukazały się u nas w ciągu kilku ostatnich lat, a prac takich pojawiło się przecież sporo – wystarczy wymienić choćby książki Andrzeja Przyłębskiego, Michała Januskiewicza, Norberta Leśniewskiego, Marka Drwięgi i wiele innych. Pytania, do których *Oblicza hermeneutyki* prowokują, dyskusje, do których pobudzają, a nawet polemiczne myśli, które wywołują, niech służą jako dowód, że jest to pozycja (już) klasyczna dla tych wszystkich, którzy chcą dostąpić inicjacji w misterium rozumienia.

**Katarzyna Trzeciak**  
**Michał Sowiński**

Uniwersytet Jagielloński

„Więcej życia”.  
Agaty Bielik-Robson projekt  
mesjańskiego witalizmu

(O książce Agaty Bielik-Robson *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*)

Abstract

**‘More Life’. Agata Bielik-Robson’s *Project of messianic vitalism***

This text is a review of the latest book by Agata Bielik-Robson as seen in the context of all her intellectual projects. The authors point to a significant shift of Bielik-Robson’s interest which leads her toward the reinterpretation of the texts of Jewish philosophers who represent messianic vitalism. The reviewers also try to present what for Bielik-Robson is the main opposition between Eros and Thanatos and explain what *Erros* is – the third way which is proposed by the philosopher as an alternative for the subject defined by the tragedy of existence. The authors of the review also point in a slightly polemical mode to the philosophical contexts only marginally presented in the book (mainly Vattimo’s *pensiero debole*) which need to be defined more precisely but are sometimes deliberately ignored by the author.

**Słowa kluczowe:** Agata Bielik-Robson, mesjanizm, witalizm, filozofia żydowska

**Keywords:** Agata Bielik-Robson, messianism, vitalism, Jewish philosophy

„Człowiek od razu rodzi się człowiekiem” – ta pozorną tautologią pojawia się już na początku najnowszej książki Agaty Bielik-Robson *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*. Jednakże tautologiczność ta zostaje natychmiast podważona stwierdzeniem, że człowiek obdarzony jest szczególnym *modi życia: życiem*

*problematycznym*. Problematyczność zasadza się w istocie rzeczy na niezdolności człowieka do życia. Antropologiczna wizja Bielik-Robson zakłada, iż człowiek jest paradoksalnym bytem o nieustalonym i niezdefiniowanym statusie ontologicznym, który wikła go w konieczność dokonania elementarnego wyboru: „w mówić sobie albo życie, albo śmierć”<sup>1</sup>. Już po tym wstępie, inicjującym rozważania badaczki, widać, że podejmowany przez nią projekt będzie stanowił kontynuację myśli rozwijanej w poprzedniej książce autorki, zatytułowanej *Na pustyni. Kryptoteologie później nowoczesności*. O ile wcześniej autorkę zajmowała specyficzna formacja dyskursywna nowoczesnej filozofii, ucieleśniająca tryumf Tanatosa, i jej ideowi przedstawiciele (na przykład Hegel, Kojève, Bataille, Blanchot, Agamben, Lacan), o tyle dominującymi bohaterami *Errosa* są myśliciele, którzy w ujęciu Bielik-Robson reprezentują nurt mesjańskiego witalizmu. Kluczową figurą tego ostatniego jest pojęcie błędu (*Erros*), który „stanowi życie ludzkie na tle przyrody” (s. 10). Jeżeli bowiem natura narzuca wszystkim bytom ten sam bezbarwny, beżjałościowy charakter, to w tym kontekście błąd życia ludzkiego staje się obietnicą egzystencji wolnej od nakazu naśladowania natury. Poprzez ów błąd, który przestaje być rozpatrywany w paradygmacie porażki, egzystencja człowieka zyskuje szansę na uwolnienie się od przytłaczającej ją, determinującej jej los siły. Symbolem tej erotycznej kondycji jest dla Bielik-Robson postać biblijnego Jakuba, pojedynkującego się z Aniołem Śmierci, czyli Bogiem. Jakub, założyciel Izraela, wymusza na Bogu błogosławieństwo, czyli, jak ujmuje to jeden z bohaterów *Errosa*, „więcej życia”. Jednak ceną, którą musiał za to zapłacić, było okaleczenie. To właśnie ów kulejący Jakub staje się w tej perspektywie przykładem afirmacji wybrakowania, czyli właśnie trzeciej drogi, którą wyznacza mesjański witalizm, przebiegającej poza opozycją Erosa i Tanatosa.

Aby zrozumieć mechanizm konstruowania tej trzeciej drogi, należy najpierw zarysować oba człony opozycji, które nicuje autorka *Errosa*. Dualizm popędów: Erosa i Tanatosa, sformułowany w późnofreudowskiej typologii, stworzył podwaliny pod właściwą całości dyskursowi psychoanalitycznemu (która znajduje swoje apogeum w lacanowskim „przecenianiu Tanatosa”) tragiczną alternatywę: „*albo życie, albo szczęście*” (s. 16). Alternatywa ta stawia człowieka przed beznadziejną decyzją: z jednej strony życie, którego wybór wiąże się z zawsze nieudanym i niepełnym, a więc z gruntu fałszywym powrotem do przyrody. Jest to droga biomorfizmu, udawania, niepełnej asymilacji i naturalizacji. Z drugiej strony, alternatywą dla pokusy renaturalizacji jest całkowite odłączenie bytu ludzkiego od iluzorycznych uroszczeń powrotu do symbiozy z naturą. Pierwszy model wiąże się z jałowością egzystencji, z kolei drugi *modi życia* ma charakter destrukcyjny. Wyeliminowanie pragnienia naturalizacji wiąże się, w ramach tego dyskursu, z przyznaniem prymatu siłom tanatycznym. Projekt mesjański zakłada wyjście poza ten układ.

<sup>1</sup> A. Bielik-Robson, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012, s. 8. Dalsze cytaty lokalizowane będą w tekście głównym.



Odparcie pokusy „biomorfizmu”, czyli „naśladowania natury” nie musi się bowiem wiązać z pójściem drogą popędu śmierci, a więc wyborem drugiej opcji w ramach dualizmu Erosa i Tanatosa. Naturalizm może być także zwalczany z pozycji mesjańskiego „umiłowania życia”, którą tu w tej książce będziemy nazywać *biofilia*. Tak zdefiniowany mesjański „biofiliczny” witalizm będzie zatem zmierzał ku temu, by pierwotny impuls denaturalizacji nie utknął na manowcach Tanatosa, lecz rozwinął się, dzięki „drobnej poprawce”, w nowy rodzaj życia, spełnienia i szczęścia.

Na tym bowiem polega wiara w mesjański ideał: na przekonaniu, że u kresu człowieka czeka nas nie tragiczna alternatywa, lecz mesjańska koniunkcja – *i życie, i szczęście* (s. 17).

## Historia mesjanizmu

Punktem wyjścia dla Bielik-Robson są koncepcje Jacoba Taubesa, który, jak się wydaje, najbliższy jest spełnionemu witalizmowi mesjańskiemu. Taubes ukazuje związki między teologią a psychoanalizą, czy raczej traktuje psychoanalizę jako narzędzie teologii. Będąc wyznawcą mesjanizmu rewolucyjnego, Taubes sugeruje dwuznaczność psychoanalizy, w której zawarty zostaje zarówno pierwiastek tragiczny, jak i eschatologiczny. Jego interpretacja Freuda skupia się przede wszystkim na tym drugim aspekcie, a tym samym Taubes staje się głównym sojusznikiem Bielik-Robson w batalii o redefinicję tez ojca założyciela psychoanalizy.

Nowe odczytanie centralnych dla zachodniej kultury myślicieli filozoficzno-teologicznych to cecha właściwa piarstwu autorki *Innej nowoczesności*. Strategia rewizji i czytania wbrew ustalonym i powszechnie przyjętym dogmatom sprawia, że w *Errosie* mamy do czynienia ze swoistą reinterpretacją najważniejszych dla nowoczesności autorów. Uwaga badaczki skupia się przede wszystkim na myślicielach żydowskiego pochodzenia, jako że, znów podążając za Taubesem, „cała nowoczesność jest w istocie żydowska, a ściślej – że ożywia ją duch żydowskiego mesjanizmu, wybuchający po wiekach hellenistycznego stłumienia w joachimowym chiliazmie” (s. 67). To właśnie specyfika myślenia żydowskiego, ów jerozolimski (nawiązując do często pojawiającej się opozycji między Atenami a Jerozolimą) pierwiastek ma w sobie potencjał do stworzenia alternatywnego modelu konceptualizowania nowoczesności. Tym samym *Erros* jest kontynuacją zakrojonego na szeroką skalę projektu autorki, mającego na celu przeformułowanie narzędzi konstruowania nowoczesności. Zarazem jednak stawka *Errosa* zostaje podbita, bo chodzi nie tyle o wypracowanie nowego instrumentarium filozoficzno-literaturoznawczego, ile o przemyślenie elementarnej kategorii, jaką jest życie.

Realnym prekursorem mesjańskiego witalizmu, starającego się wypracować nową formułę myślenia o życiu, jest tu Spinoza, otwierający drugą część

książki, jednakże czytany, z właściwą Bielik-Robson intelektualną zadziornością, wbrew ustalonej recepcji. U podstaw spinozjańskiej idei życia tkwi hebrajska wizja *życia wzmożonego*. Jej paradygmatem jest obraz Boga jako *Elohim haim*, Boga Żywego, którego atrybutem naczelnym okazuje się swoście pojęte życie: otwarte, nieokreślone celowościowo wyobrażenie mocy jako – mówiąc słowami Spinozy – „tego wszystkiego, do czego Bóg jest zdolny” (s. 120).

Podjęta tu zostaje lektura Spinozy, którego jednak nie traktuje się już jako typowego przedstawiciela nowoczesnego stoicyzmu, lecz właśnie jako myśliciela rozdartego między tanatycznym hellenizmem a hebrajskim witalizmem – przeczuwanym, jednakże niedającym się w pełni wyrazić. Obok Spinozy w tej linii znajduje się również Bergson i Freud. W przypadku Bergsona przedmiotem dekonstrukcyjnej lektury badaczki jest idea *elan vital*, „walczącego z ograniczeniami *physis* w imię witalnego ekscesu i «zorientowanej na przyszłość» obietnicy”. Czytany przez Bielik-Robson Bergson podejmuje próbę skonstruowania witalizmu alternatywnego, opartego na wyjściu poza grawitację „greckiej filozofii” (s. 223), ściągającej życie w karby skamieniałego *nous*. Bergsonowski „wieczny ruch” czerpie z hebrajskiego konceptu *czasowości* (*olam*) i stanowi kontrę dla petryfikującej myśli greckiej. *Elan vital* to gest anarchiczny, odczytywany przez żydowskich czytelników (Benjamina, Rosenzweiga i Adorna) jako manewr „zastąpienia jedności Życia *ideaq solidarności istot żywych*: horyzontalnej i minimalistycznej wspólnoty stworzeń, gdzie nie ma życia poza życiem pojedynczym” (s. 224).

W trzeciej części książki, dotyczącej żydowskich lektur greckiej tragedii, dochodzi do konfrontacji dwóch modeli zmagających się z siłą i przemocą „twardych reguł gry poznawczej” (s. 336), które ustala grecka mądrość. Te dwa modele dowodzą istnienia w filozofii wewnętrznego oporu wobec wszelkich rozwiązań naznaczonych siłą. Naprzeciwko mesjańskiego witalizmu, jako jednego z tych modeli, staje myśl słaba (*pensiero debole*). Koncepcja Bielik-Robson ukazana zostaje jako poniekąd konkurencyjna, alternatywna strategia dla „osłabiania” metafizycznej tradycji zachodniej filozofii. Jednakże, w przeciwieństwie do vattimowskiego *Verwindung*, wyprowadzanego z myśli Heideggera sposobu na pełne pietyzmu „przebolenie” i „rozpamiętywanie” metafizyki, żydowski mesjanizm jawi się jako bardziej bezkompromisowe pominięcie czy też obejście tego aporetycznego dla europejskiej filozofii momentu. Myśl słaba, jakkolwiek mocno spokrewniona z tą tradycją, nazwana zostaje przez Bielik-Robson za Adornem „hańbą adaptacji” (s. 338), jako że „osłabianie” opresywnej metafizyki musi zostać poprzedzone jej afirmacją. Linia mesjańska, sugeruje autorka *Errosa*, nie musi uciekać się do tego typu „hańbiących” praktyk, jako że już u swego zarania zakłada negowanie, odrzucenie siły jako takiej. Przykładem jest tu Hiob (przeciwstawiony Edypowi), który w obliczu tragicznego losu nie milknie, jak to robią greccy bohaterowie, lecz głośno lamentuje. I to właśnie ów lament, indywidualny wyraz jednost-

kowego bólu, staje się początkiem „spekulacji”, czyli anarchizującego przeciwieństwa helleńskiej filozofii.

Wydaje się jednak, że wyeksponowana przez badaczkę wyrazistość tych dwóch postmetafizycznych strategii występuje tu na prawach narzędzia strategicznego, mającego pomóc w wypukleniu nowości i oryginalności, jaką Bielik-Robson chciałaby upatrywać w mesjańskim witalizmie. Charakterystyczne wydaje się w tym kontekście wypuklenie pojęcia *Verwindung*, a pominięcie równie ważnego dla *pensiero debole* terminu, jakim jest *pietas*, który zdaje się szczególnie bliski kryptoteologicznemu projektowi Bielik-Robson. *Pietas* bezpośrednio konotuje konteksty religijne w koncepcji Vattimo. Andrzej Zawadzki stwierdza, że kategoria ta

[...] zapowiada [...], jak się wydaje, późniejszy, właśnie religijny zwrot w myśli Vattimo. *Pietas* oznacza w języku łacińskim, między innymi, miłość zgodną z powinnością, pobożność, przywiązanie, przyjaźń, uczucia rodzinne, wierność, patriotyzm [...]<sup>2</sup>.

Vattimo podkreśla, że *pietas* „przywołuje przede wszystkim śmiertelność, skończoność i ułomność”<sup>3</sup>. Tym samym *pietas* doskonale wpisuje się w mesjański witalizm, gdyż jest pojęciem uwzględniającym właśnie ten wybrakowany, niedoskonały aspekt kondycji ludzkiej, który pozostaje świadomy swojej niekompletności, nie zgłasza uroszczeń do odzyskania jakiejś źródłowej pełni, definiuje się natomiast poprzez bezwarunkową miłość do innych, jemu podobnych bytów.

Warto w tym miejscu wspomnieć jeszcze o jednej postaci, która w galerii kluczowych myślicieli Agaty Bielik-Robson wciąż zajmuje pozycję lidera. Mowa tu o Jacques’u Derridzie. W *Errosie* badaczka nie poświęca francuskiemu filozofowi osobnego rozdziału (jak czyniła to np. w *Na pustyni*), jednak jego uwagi o mesjańskim witalizmie wciąż powracają w całym tekście. Derrida jest filozofem mediacji pomiędzy wyraziście tanatyczną i alternatywnie witalistyczną wizją ludzkiej egzystencji. W jego późnych pismach (jak *Aporie*, *Widma Marksa* czy *Donner la mort*) „życie to zawsze pewien energetyczny eksces: coś więcej, coś innego [...]” (s. 537), to życie wciąż wymykające się ontologicznym całościom. Wreszcie – to życie, które czerpie z tradycji hebrajskiego wyobrażenia Boga jako nadmiaru. To być może jedna z istotniejszych lekcji, jakie Derrida odebrał od Emmanuela Lëvinasa. Lekcja, której temat mógłby brzmieć: „życie jako akt oporu przeciwko całości”.

W książce Agaty Bielik-Robson wszystkie te lokalnie formułowane definicje życia ogniskują się w próbie wskazania możliwości wyjścia, rozwiązania mediującego między „pseudodualizmem Erosa i Tanatosa a czystą mesjańską ideą Ducha jako energetycznej pleromy, którego życie ludzkie w jej czystości nie może ani unieść, ani znieść” (s. 561). Szlak mediujący pomiędzy tymi opo-

<sup>2</sup> A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010.

<sup>3</sup> G. Vattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 132.

zycjami wyznacza Erros, który przynosi życie już uwolnione od natury, lecz jeszcze nie zbawione. Miejscem Errosa jest bowiem pustynia.

Cały, obszerny i intelektualnie imponujący projekt Agaty Bielik-Robson kończą właśnie powyższe rozważania, w sposób czytelny nawiązujące do poprzedniej książki badaczki. Tym samym można go odczytywać jako pewną konsekwentnie budowaną wizję nowego pomysłu na życie. Ta wizja jest bowiem nie tylko zbiorem interesujących narzędzi, umożliwiających lektury zapoznanych myślicieli żydowskich (to Agata Bielik-Robson realizuje właściwie we wszystkich swoich książkach), lecz przede wszystkim propozycją innej konceptualizacji samego życia. Ma to znaczenie kluczowe, bo od tego zależy, czy uda się przezwyciężyć i przekroczyć ograniczający dualizm.

Wydaje się, że mesjański witalizm, z jego zachłannością bycia i zarazem świadomością ograniczeń kondycji ludzkiej, jest strategią, która może ten dualizm przekraczać, proponując inną, nową jakość życia. A jest to propozycja, która stanowi największą wartość *Errosa*. Środki realizowania tej propozycji, czyli wnikliwe, konsekwentnie ukierunkowane na projekt mesjańskiego witalizmu interpretacje ulubionych filozofów, jak zawsze u Bielik-Robson, pozostają na wysokim poziomie. *Errosa* wyróżnia właściwie tylko stawka tej propozycji. „Tylko”, a przecież „aż”.



**Malwina Mus**

Uniwersytet Jagielloński

## Mistrz świata *à rebours*

(O książce *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*)

Abstract

### **Champion of the world *à rebours***

*The Champion Of The World* is a book concluding scientific conferences dedicated to the person of Marcin Świetlicki. It does not bring any new to knowledge about his artistic creation but collects a variety of topics. The most important of them is the relation between Świetlicki's writing and the Romantic tradition. Unfortunately, the speakers seem not to focus enough on popcultural themes and the metaphysical dimension of the writer's poems and prose. The reader will find three controversial statements of young critics who suggest that Świetlicki is becoming less valued among poets and readers of the younger generation. However, their claims seem to be greatly exaggerated. One thing is certain that Marcin Świetlicki is still a great ironist who provokes differing opinions about himself.

**Słowa kluczowe:** Marcin Świetlicki, literatura współczesna, krytyka literacka

**Keywords:** Marcin Świetlicki, contemporary literature, literary criticism

Spełniony może czuć się pisarz, który w roku swoich pięćdziesiątych urodzin doczekał się dwóch opasłych wydawnictw gromadzących całą jego twórczość poetycką i prozatorską, konferencji naukowej poświęconej jego osobie, a kilka miesięcy później – obszernej, podsumowującej ją publikacji książkowej. Ta zaś – w złotej okładce, pod sugestywnym tytułem *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*<sup>1</sup> – zawiera ponad dwadzieścia tekstów au-

<sup>1</sup> *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.

torstwa krytyków literackich, uczonych o ugruntowanej pozycji, jak również głos młodego pokolenia. Swoją obecność zaznacza w niej także sam poeta – tuż spod okładki wyziera zblazowana twarz Mistrza (pisarza? bohatera kryminałów? podmiotu wierszy? wszystkiego po trosze?), zaś pomiędzy artykuły uczestników konferencji wplecione są wiersze jej bohatera. Taki zabieg wydaje się dobrze obrazować stosunek Świetlickiego do kreacji, które stwarza, oraz do wszelkich prób mówienia o nim samym – wyraża zdystansowaną, a jednak baczną obserwację; paradoksalne uczestnictwo poprzez kontestację. Powyższe rozpoznanie może się jednak okazać jedynie życzliwą teorią usprawiedliwiającą – co tu kryć – niespójność kompozycyjną publikacji. Podobnie dyskusyjnych elementów jest w *Mistrzu świata* znacznie więcej, poniżej pozwolę sobie je omówić.

Wybór Marcina Świetlickiego na bohatera konferencji, której poprzednie sesje były poświęcone poezji Krystyny Miłobędzkiej, Ryszarda Krynickiego, Piotra Sommera i Andrzeja Sosnowskiego, nie był zaskoczeniem. Poznańskie wydarzenia organizowane przez Piotra Śliwińskiego stanowią coraz bardziej znaczącą markę, kształtują pewną formułę myślenia o poezji, polegającą na brataniu młodszych ze starszymi, popularnych z zaśniedziałymi; eksponowaniu nieoczywistości ich dorobku, a raczej sądów na jego temat; pobudzaniu do quasi-krytycznej – bo domagającej się szybkiej reakcji, odrzucenia pewników – aktywności, a także poddawaniu dawnych publikacji współczesnej debacie. W październiku 2011 roku, zgodnie z prawidłami sesji naukowej; zakwestionowany monolit krytyczno-badawczy uległ rozparcelowaniu, a następnie rekonfiguracji, z każdym kolejnym referatem układając się w nową jakość. *Mistrz świata* dowodzi jednak, że ostateczny wynik tych zabiegów łudząco przypomina stan wyjściowy.

Przeważająca większość propozycji traktuje lub wzmiankuje o związkach Świetlickiego z tradycją romantyczną. Tego typu rozpoznania nie są dziś niczym odkrywczym, wystarczy wspomnieć o słynnym szkicu Dariusza Sośnickiego<sup>2</sup> czy tekście Jerzego Borowczyka<sup>3</sup> (oba sprzed kilku lat), na które z resztą prelegenci chętnie się powołują. W *Mistrzu świata* pojawia się kilka naprawdę interesujących rozwinięć tematu – Emilia Jakubowska podejmuje wątek pokrętej etymologii podmiotu twórczości Świetlickiego, zasadzonej na deklaracji bycia „bękartem Mickiewicza”, zaś Krzysztof Hoffmann wpręga Świetlickiego w dyskurs popkulturowy i dokonuje transpozycji – co szczególnie ciekawe – romantycznej figury upiora na nowoczesną postać zombie. Kreatywność grupy autorów rekompensuje wtórność i rekapitulacyjny charakter większości szkiców wpisujących się we wspomnianą tematykę. Taki układ sił nasuwa posępne myśli – już to odnośnie do zaangażowania uczestników konferencji, już to na temat (nie)wyczerpywalności bodźców, podniet intelektualnych płynących z działalności Świetlickiego (w świetle drugiej op-

<sup>2</sup> D. Sośnicki, *Listopadowe wędrówki umarłego*, „Czas Kultury” 2006, nr 4, s. 64–70.

<sup>3</sup> J. Borowczyk, „*Śni się córeczka, ucieczka...*”. O „*Muzyce środka*” Marcina Świetlickiego, „*Polonistyka*” 2008, nr 4, s. 6–12.

cji, zasadne wydają się utyskiwania młodych krytyków zawarte w końcowej części książki, do których bardziej szczegółowo odniosę się poniżej).

Istotne, że z perspektywy kilkudziesięciu lat właśnie dziewiętnastowieczne inklinacje okazują się najbardziej zajmującym aspektem działalności artysty, którego debiut związany był przecież z radykalnym odrzuceniem tradycji romantycznej, co wykazuje w swoim tekście Emilia Jakubowska. *Mistrz świata* dobitnie zaświadcza o tej nieoczywistości, a mógłby zaświadczać także o innej. Joanna Dembińska-Pawelec pisze o języku Świetlickiego: „Nie jest to słowo objawione i nie jest to proces romantycznego, mistycznego wtajemniczenia, który prowadziłby na przykład do odkrywania śladów Boga. Świetlicki nie jest mistykiem”<sup>4</sup>. Trudno zgodzić się z prelegentką, mając w pamięci gniewne strofy poety: „od litery do Boga, to trwa krótko, niby / splunięcie – w poezji niewolników”<sup>5</sup>, który własny idiom kształtuje przez zaprzeczenie piętnowanych w wierszu tendencji. Pamiętajmy, że debiut poetycki pisarza otwiera utwór zbudowany na motywach genezyjskich i zakończony puentą: „Będziemy obserwować postępy ciemności”<sup>6</sup>; a wydana w roku 2007 kompilacja *Nieoczywiste. Wiersze religijne*, pod redakcją Wojciecha Bonowicza, gromadzi siedemdziesiąt siedem utworów, spośród których piętnaście dotąd niepublikowanych (a wpisujących się w zaproponowaną konwencję) zostało dostarczonych przez samego poetę. Na religijny wymiar twórczości Świetlickiego zwraca uwagę (choć jedynie w formie końcowego napomknienia) Emilia Jakubowska, porównując modele poetyckie autora *Zimnych krajów* i Mickiewicza. Wzmiankuje o nim także Karolina Felberg, twierdząc, że rebelie i profanacje Mistrza noszą znamiona działalności quasi-religijnej. Najbliższej proklamowanej przeze mnie problematyki wydaje się oscylować Jarosław Borowiec, którego refleksje wychodzą od symboliki rozkopanego grobu, by połączyć ją z semantyką przestrzeni u Świetlickiego. To jednak dość mało, jak na wielki temat poetycki, realizowany w sposób subtelny – w zasadzie jedynie ewokowany, sugerowany w niektórych utworach – konsekwentnie przewijający się jednak przez całą twórczość poety i prozaika<sup>7</sup>.

Co innego popkultura – ta pojawia się w *Mistrzu świata* mimochodem, zwykle przy okazji innych omówień, jak w przywoływanym już tekście Krzysztofa Hoffmanna. Pod tym względem poznańskie wydawnictwo stanowi nieocenioną matrycę kontekstów, intertekstów, w obrębie których twórczość Świetlickiego umieszczać należy. Najczęściej, rzecz jasna, zwraca się uwagę na podobieństwa między tożsamością wykreowaną przez Świetlickiego a postacią Konsula z powieści Malcolma Lowry’ego *Pod wulkanem* oraz do Humphreya Bogarta w filmie *Casablanca*, a także na grę z konwencją kry-

<sup>4</sup> J. Dembińska-Pawelec, *Człowiek wewnętrzny* [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, Poznań 2012, s. 42.

<sup>5</sup> M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego* [w:] *Wiersze*, Kraków 2011, s. 61.

<sup>6</sup> M. Świetlicki, *Wstęp* [w:] *Wiersze*, s. 11.

<sup>7</sup> Doskonałym materiałem badawczym byłoby w tym zakresie opowiadanie *Plus nieskończoność*, wiążące kryminalną trylogię Świetlickiego.

minału chandlerowskiego. Prócz wspomnianych tropów pojawiają się inne, mniej oczywiste: film *Misfits* Johna Hustona; *Nosferatu wampir* Wernera Herzoga; nawiązania do stylu Hitchcocka i Lyncha; fascynacja zespołem The Beatles oraz zjawisko grupy The Zombeatles parodiującej piosenki czwórki z Liverpoolu; inspiracja muzyką The Doors; film *Małżowina* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego z udziałem Marcina Świetlickiego i Macieja Maleńczuka<sup>8</sup>. Katalogowy przegląd nie jest kompletny, ale wiele obiecuje. Na uwagę zasługują także rozbudowane przypisy, często odnoszące się do piosenek Świetlików, treści umieszczonych w przestrzeni internetowej, wywiadów z artystą, relacji z koncertów i publicznych występów, słowem – rejestrujące szum medialny i zwracające uwagę na fenomen Świetlickiego jako ikony popkultury. Tymczasem z przeszło dwudziestu tekstów znajdujących się w zbiorowej publikacji tylko jeden – *Zombie* Krzysztofa Hoffmanna – w całości został poświęcony popkulturowym naleciałościom w twórczości poety, które są dla niej równie immanentne co tradycja romantyczna, znacznie słabiej zaś rozpoznane, opisane. Wydaje się, że autorzy, poprzestając jedynie na sugerowaniu obecności wspomnianych tropów, nie wykorzystali ogromnego potencjału. A może przeciwnie – stworzyli solidne podwaliny pod pracę kolejnych badaczy?

Wśród głosów starających się wyjść z romantycznego impasu znaleźć można z jednej strony prawdziwie zajmujące propozycje, takie jak błyskotliwa międzynomikowa wolta Tomasza Kunza w celu obserwowania postępów ciemności, tekst Jarosława Fazana, charakteryzujący bohatera dzieł Świetlickiego przez pryzmat jego nieobecności, czy opis skomplikowanych zależności między Świetlikiem a miastem autorstwa Karoliny Felberg; z drugiej zaś – próby osłabienia autorytetu Mistrza. Anna Drzewiecka-Widman, Marta Koronkiewicz i Paweł Kaczmarek tworzą nieoczekiwaną frakcję zbijającą Świetlickiego ze współczesnego pantafyku. Śmiało, poparte dowodami tezy z pewnością robią wrażenie i prowokują do dyskusji, zmuszają do przeformułowania utartych poglądów. Pytanie, ile jest w nich faktów, a ile młodzieńczego buntu, manifestacyjnej retoryki oraz – czy zmiany, o których mówią autorzy, rzeczywiście są tak rozległe i gwałtowne, jak starają się to przedstawić. Wątpliwości rodzić mogą: operowanie dość pochopnymi przesłankami oraz obecność nieścisłości logicznych. Anna Drzewiecka-Widman w jednym miejscu konstruuje skądinąd słuszny wniosek dotyczący nawiązań poetów młodej generacji do spuścizny autora *Zimnych krajów*: „Inspiracje Świetlickim to oczywiście nie tylko cytowanie i tworzenie nowych znaczeń, to nie tylko podkładania słów Świetlickiego do własnych tekstów, to przede wszystkim

<sup>8</sup> Swoją drogą relacje między dwójką krakowskich artystów są niezwykle ciekawym tematem, wciąż czekającym na zgłębienie. Ich strategię artystyczno-medialną wydają się zbliżne. Świetlicki dziennikarz był autorem pierwszego poważnego wywiadu z Maleńczukiem bardem, co mogłoby wskazywać na zainteresowanie pomieszanym z przychylnością. Tymczasem obecnie – co można wnioskować z publicznych wypowiedzi poety – Świetlicki zdaje się nie darzyć Maleńczuka sympatią ani uznaniem.



podobne widzenie, odczuwanie świata, jego emocjonalne ocenianie”<sup>9</sup>, by nieco później na podstawie trzech przytoczonych cytatów, operujących wprost nazwiskiem Świetlickiego, wysnuć wniosek, że w oczach najmłodszych poetów „autor *Muzyki środka* staje się twórcą przecenionym”<sup>10</sup>. Czy formacyjne wyparcie się autorytetów na rzecz wyeksponowania własnej indywidualności nie jest czasem paradoksalnym spadkiem po autorze *Dla Jana Polkowskiego*? Czy chłopiec, aby stać się mężczyzną, nie musi dokonać symbolicznego zabójstwa własnego ojca?

Sceptycznie należy także podejść do dwugłosu Marty Koronkiewicz i Pawła Kaczmarskiego, wieszczącego Świetlickiemu rychłe skostnienie w kanonie, natomiast przypisującego zapładnianie umysłów przyszłych pokoleń mniej wyeksploatowanym poetom – Dyckiemu, Honetowi i Sosnowskiemu. Krytycy argumentują:

„Świetliczenie” chyba po prostu odbywało się gdzie i kiedy indziej: w liceum, w czarnym swetrze. Nie byłoby niczym ponad banał stwierdzić, że „przejsście przez Świetlickiego” zaczęło być widziane jako choroba wieku dziecięcego<sup>11</sup>.

W takiej wizji wymiana na stanowisku dyspozytora rządu dusz zachodzi z częstotliwością wznawiania podręczników do języka polskiego, a umieszczenie w nim autora uchodzącego za wyraziela nastrojów młodzieży automatycznie pozbawia go tej właściwości. Uchwycenie momentu przejścia jest niezwykle istotne, pesymizm jednak wydaje się nadmierny. Owszem, Werter dla współczesnych licealistów trąci myszką, nie wynika stąd jednak, by autor *Zimnych krajów* z roku na rok miał się zdezaktualizować. „Potrzeba nam nowych powodów, by nadal czytać Świetlickiego”<sup>12</sup> – odważnie stwierdzają autorzy. A czy potrzeba nam wciąż nowych pretekstów, by czytać Hłaskę, Stachurę czy – a dlaczegożby nie – Leśmiana? Wydaje się, że rozmówcy podchodzą do przemijania z większym niepokojem, niż sam przemijający, który – świadomy swej odpornej na upływ czasu wartości – ma nadzieję, że stulecie jego urodzin będzie obchodzone równie skromnie co pięćdziesięciolecie<sup>13</sup>. Nawet jeśli młodzi coraz rzadziej nawiązują do poetyki Świetlickiego, to po pierwsze – nie ma w tym nic niepokojącego, autor *Malinowego chruśniaka* pozostaje niezmiennie punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń; a po drugie – czy rzeczywiście, jak wynika z tekstu, współcześni masowo inspirowani Dyckim?

Prowokacyjne wystąpienia zapewne wprowadziły ferment do dyskusji konferencyjnych, które i bez tego mogły być interesujące, nie tylko ze względu na powszechnie znaną niechęć (podejrzliwość?) Świetlickiego do osób piszących o nim samym, lecz także ze względu na napięcia pomiędzy

<sup>9</sup> A. Drzewiecka-Widman, *Naśladowcy i akolici* [w:] *Mistrz świata...*, s. 216.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 225.

<sup>11</sup> M. Koronkiewicz, P. Kaczmarski, *O czym mówimy, kiedy mówimy o Świetlickim* [w:] *Mistrz świata...*, s. 236–237.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 239.

<sup>13</sup> M. Świetlicki, *Wstęp* [w:] *Wiersze*, s. 5.

poszczególnymi referatami. Zestawienie Świetlickiego z Miłoszem – rdzeń rozprawy Doroty Kozickiej – przez Adama Poprawę jest postrzegane jako zabieg w pewnych okolicznościach uprawniony choć kontrowersyjny, zaś Grzegorz Olszański zaznacza w przypisie, że nie zgadza się ze wszystkimi tezami zaproponowanymi przez Joannę Dembińską-Pawelec. Podobnych zatargów w obrębie *Mistrza świata* jest znacznie więcej. Kto wie, czy rzeczą ciekawszą od merytorycznej potyczki na argumenty nie były starcia poszczególnych osobowości, broniących ostatecznie własnej wizji literatury, w myśl założenia Krzysztofa Hoffmanna: „[...] każdy ma takiego Świetlickiego, jakiego sobie wyczytał”<sup>14</sup>. Autorzy poszczególnych szkiców jakby zdawali sobie sprawę z idiosynkratyczności wpisanej w wielki projekt artystyczny Marcina Świetlickiego. Znajduje to przełożenie na sposób, w jaki formułują tezy i wnioski, akcentując ich umowność, przewrotność, podejmując wiele inwariantów. Samego poetę często charakteryzuje się w szkicach poprzez figury odwrócenia: *anty-*, *à rebours*. W ostatecznym rozrachunku okazuje się, że *Mistrz świata*, w całej swojej nierówności i wieloaspektowości, jest książką o wielkim ironiście, postaci wymykającej się jakimkolwiek jednoznacznym ustaleniom. Jego właściwość jednych wprawia w zakłopotanie, innych ośmiela, a nawet rozzuchwala. O Świetlickim nie sposób mówić „wspólnym głosem”, to twórca, który domaga się specjalnych praw, „wygłup” na własny temat dopuszcza chętniej niż poważną, lecz wchodzącą w konflikt z jego poglądami, wypowiedź. Stąd po raz kolejny przychodzi mi usprawiedliwić niespójność kompozycyjną i konwencyjną publikacji, wprowadzoną przez konceptualistyczną wstawkę Irka Grina, przywodzącą na myśl mowę pogrzebową; okolicznościową miniaturkę Dariusza Sońnickiego oraz słowny kolaż z fragmentów *Zimnych krajów* wykonany przez Jerzego Borowczyka<sup>15</sup>.

Okragłe jubileusze to zawsze okazja do podsumowań. *Mistrz świata* jest nie tyle podsumowaniem twórczości Marcina Świetlickiego, ile domknięciem serii wydarzeń, związanych z pięćdziesiątą rocznicą urodzin poety. Zbiorowe wydawnictwo *Wierszy i Powieści* daje czytelnikowi dostęp do niemal całej spuścizny pisarza, włączając w to teksty rozproszone i niepublikowane. Dwa tomy usprawniają także tryb lektury intertekstualnej, do której – przez liczne odsyłacze, autocytyaty i aluzje – zachęca sam autor. Poznańska konferencja, a wraz z nią publikacja *Mistrza świata*, przerwała ten monolog i dopuściła do głosu badaczy i krytyków. Ci nie szczędzili Świetlickiemu wielkich słów oraz znaczących porównań do Mickiewicza i Miłosza. Z podniosłego stylu wielu szkiców wyłania się portret poety spiżowego. Monument nie ma jednak szans na dobre się ukonstytuować, wciąż trącany jest bowiem popkulturowymi, przyziemnymi, łotrzykowskimi inklinacjami, niektórzy nawet starają się podkopać jego fundamenty. Cała dynamika in- i detronizacji to jednak zabiegi autorów poszczególnych tekstów, wynik starcia rozmaitych podmiotowości.

<sup>14</sup> K. Hoffmann, *Zombie [w:] Mistrz świata...*, s. 84.

<sup>15</sup> Jedyne, czego usprawiedliwić nie mogę, to liczne usterki redakcyjne i korektorskie, których obecność w tego typu wydawnictwie jest niedopuszczalna.

Ich spojrzenie na Świetlickiego wypływa ze swoistej wizji literatury współczesnej, jej społecznej funkcji, obiektywnej wartości, miejsca w szerszej tradycji, kontekstach. Nad krytycznoliterackim galimatiasem unosi się postać Mistrza, który z ironicznym uśmiechem obserwuje, jak kolejni interpretatorzy łykają zarzucone haczyki i zapuszczają się w wytyczone przez poetę rewiry. Z książki wyłania się Świetlicki stale obecny, bacznie się przyglądający, lecz zarazem zdystansowany; biorący udział w dyskusji, jednak konsekwentnie ograniczający wypowiedzi do przytaczania własnych wierszy, jakby w nich znajdowały się odpowiedzi na wszelkie pytania, a każda próba pozaliterackiej egzegezy była niekompletna, nieprecyzyjna. Jediną prawdą na temat twórczości autora *Zimnych krajów* okazuje się jej ironiczna wieloznaczność, równoważność wielu możliwych prawd. Dzięki tej właściwości, inaczej niż wyraziście opisanej tu opcji kasandrycznej, spokojna jestem o przyszłość Mistrza Świetlickiego.





**Henryk Markiewicz**

## MOJE ZDZIWIENIA

Abstract

### **My wonderments**

Moje zdziwienia (My Wonderments) is a column authored by Henryk Markiewicz, professor emeritus of the Jagiellonian University, and one of the most outstanding Polish historians and theoreticians of literature. In his articles which have been appearing in the „Wielogłos” magazine since 2008, professor Markiewicz offers a critical discussion on selected publications devoted to literary studies, comments on current events associated with academic life, engages in polemics and poses questions addressed to authors of academic papers and popularizing articles; he unceasingly demands respect for standards of academic professionalism, competence, diligence and responsibility for the views and opinions expressed. This time professor Markiewicz poses some troublesome questions to cultural theoreticians of literature.

**Słowa kluczowe:** kulturowa teoria literatury, teoria literatury, poetyka kulturowa, Ryszard Nycz

**Keywords:** cultural theory of literature, literary theory, cultural poetics, Ryszard Nycz

## Nowe pytania do kulturowych teoretyków literatury

*Kulturową teorię literatury* 2<sup>1</sup> czytałem z zaciekawieniem i pożytkiem. Przed wszystkim pozwoliła mi ona wypełnić niektóre luki w mojej wiedzy o dzi-

---

<sup>1</sup> *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

siejszych zainteresowaniach i dążeniach literaturoznawców, zwłaszcza moich koleżanek i kolegów z Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, szczególnie dla mnie ciekawych, bo w części są to moi dawni uczniowie i uczniowie.

Źródłem dużej satysfakcji było dla mnie to, że we *Wprowadzeniu* Ryszarda Nycza znalazłem tezy, z którymi bez zastrzeżeń mogę się solidaryzować: odcięcie się od hegemonicznych uroszczeń studiów kulturowych, które prowadzą do ignorowania specyfiki literatury (paradoksalnie dokonane przez kierownika katedry o nazwie przed chwilą wspomnianej, ale tym większe należy mu się za to uznanie), sprzeciw wobec marginalizacji etycznych, zmysłowych, afektywnych, doświadczeniowych wymiarów literatury, wobec zamykania jej w autonomicznym kręgu czysto literackich odniesień. Aprobata budzą pozytywne założenia – restytuowanie poznawczych funkcji literatury, przywrócenie kulturowego osadzenia badań literackich, sankcjonowanie teoretycznego eklektyzmu. O tym wszystkim pisze Nycz trafnie i przekonująco.

Określenia takie, jak „przywrócenie” czy „restytuowanie”, sugerują nawrót do dawniejszych standardów nauki o literaturze. Nycz nie nazywa ich po imieniu; myślę, że trzeba to zrobić, choć może to być dla kulturowej teorii literatury niedogodne w kontekście trwających wciąż uprzedzeń metodologicznych. Otóż są to tradycje pozytywizmu i wyrosłej z niego wersji marksizmu w badaniach literackich. „Nowe to całkiem zapomniane stare” – można by powtórzyć za pewną modystką paryską z XIX wieku. Ale to tylko złośliwość; przeciwstawić jej trzeba jedyną chyba tezę nomologiczną, jaka się sprawdza – tezę Irzykowskiego o rozwoju w kształcie linii spiralnej.

Mojej lekturze *Kulturowej teorii literatury 2* (w dalszym ciągu tego tekstu – KTL2) towarzyszyło jednak również zakłopotanie, i to podwójnego rodzaju. Przede wszystkim – z powodu tez, z którymi nie mogłem się zgodzić, oraz niekonsekwencji i niedopowiedzeń. Ale moje zakłopotanie miało i inne źródło – częściową niezrozumiałość wielu wypowiedzianych tu, a istotnych myśli. Napiszę otwarcie: chciałoby się, by autorzy KTL2 przed drukiem czytali swoje teksty okiem nieufnym, wychwytyjącym słabe punkty, by antycypując wątpliwości odbiorców, rozjaśniali miejsca trudne, by myśleli więcej – mówiąc ich językiem – o skutecznej performatywności swych wywodów – i to nie w stosunku do kolegów po fachu, ale studentów wczytujących się *in verba magistrorum*.

Przyznam się jednak, że przy lekturze KTL2 nie raz nasuwało mi się pytanie: „Krytykujesz niezrozumiałość, a może to tylko ty nie nadażasz, usztyniły się i zaskorupiły twoje możliwości absorpcyjne wobec nowych teorii i celów badawczych?”. Kiedy indziej wydawało mi się, że moje zapytania, wątpliwości i sprzeciwy mogą być użyteczne dla wprowadzenia uzupełnień i koniektur do kulturowej teorii literatury, na co Nycz w imieniu całego zespołu liczy. Spróbuję więc je tutaj wyłożyć.

Zajmę się przede wszystkim podstawowymi kategoriami tej teorii, omawianymi przez Nycza w programowych artykułach *Kulturowa teoria literatury*

– wyjaśnienia i propozycje oraz *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*. Zaczynam od literatury. Nycz jej nie definiuje; zapewne odpowiedziałby, że nie ma ona cech esencjalnych. Ale bez wahania nazywa uniwersalne, więc niejako esencjalne funkcje literatury. Nazywa je różnie. Tak więc czytamy, że cechuje ją „tekstowe (dyskursywne) udostępnienie rzeczywistości” (s. 41)<sup>2</sup>. Gdzie indziej z aprobatą – jak rozumiem – przytacza poglądy Wolfganga Isera, który nie przyznaje literaturze szczególnych walorów poznawczych, a uwydatnia jej funkcje transgresywne, które „przekraczają i rozszczepiają wszelkie porządki przeszłe i teraźniejsze, antycypując zarazem przyszłe możliwości” (s. 38). W innym jeszcze miejscu Nycz, odrzucając traktowanie literatury jako reprezentacji, odbicia, krytyki, przeciwieństwa rzeczywistości, autonomicznego świata wymagającego estetycznej kontemplacji – proponuje jej rozpatrywanie jako części rzeczywistości, „w sensie jej przedłużenia czy poszerzenia, a może jeszcze bardziej w znaczeniu włączenia w dziedzinę naszego doświadczenia rzeczywistości, i w tym, co jest, i w tym, co przedstawia, i w naszych reakcjach na jedno i drugie” (s. 21).

Nad tym sformułowaniem chciałbym się dłużej zastanowić. Jeśli autor przyznaje, że literatura coś tam przedstawia, więc jest czegoś reprezentacją, to może zbyt pochopne było uprzednie odrzucenie tych kategorii? Ale mniejsza z tym. Twierdzi Nycz, że literatura jest przedłużeniem czy też poszerzeniem rzeczywistości. Określenie to metaforyczne, więc wieloznaczne. Gdy próbujemy je wyeksplikować, nasuwa się myśl, że po pierwsze, zawartość owego literackiego przedłużenia czy poszerzenia ma przecież inny status ontologiczny (fikcyjny) niż sama rzeczywistość. Po drugie, w inny sposób suplementuje rzeczywistość np. bajka, a w inny – powieść realistyczna. Po trzecie, przedłużenie czy poszerzenie sugeruje pewną wartość poznawczą. Tymczasem w literaturze częste są utwory, które albo powielają istniejące już stereotypy rzeczywistości, albo ją wręcz deformują. I z tych funkcji literatury omawiana tu jej koncepcja „nie zdaje sprawy”.

W ogóle w rozważaniach Nycza panuje gloryfikująca koncepcja literatury, rozpatrywanej z punktu widzenia najświetniejszych jej osiągnięć. W polu jego uwagi znajduje się tylko „prawdziwa literatura” (s. 48). A przecież określenie funkcji literatury powinno być skonstruowane opisowo, nie wartościująco, tak by mieścił się tu nie tylko *Pan Tadeusz* i *Ferdynand*, ale np. także barokowe panegiryki, ludyczne rymowanki Minkiewicza („Pewien Tatar miał katar...”), *Trędowata* i teksty przebojów Andrzeja Własta.

Wracając do przytoczonej uprzednio formuły – najbliższe Nyczowi jest chyba traktowanie literatury jako „włączenia w dziedzinę naszego doświadczenia rzeczywistości” (s. 21). Jak jednak rozumieć doświadczenie? Migają tu różne quasi-definicje. Doświadczenie to „wszelkie sposoby, na jakie ludzie kontaktują się z sobą i światem” (s. 9). Ale gdzie indziej – to tylko jeden z ty-

<sup>2</sup> Jak więc rozumieć zaskakujące zastrzeżenie, że w odróżnieniu od obiektów innych humanistycznych dyscyplin nie ma tu możliwości konfrontacji z pozatekstową udostępnioną rzeczywistością (s. 41)?

pów egzystencjalno-poznawczych działań (s. 46). Jaki to typ? Nycz cytuje tu z aprobatą „doskonale zwięzłą i precyzyjną” formułę Heideggera: „Zrobić z czymś doświadczenie oznacza, że to coś nam się przydarza, spotyka nas, ogarnia, wstrząsa nami i nas przemienia” (s. 45). Cokolwiek by sądzić o tej wypowiedzi, na pewno zakreśla ona kontury doświadczenia zbyt wąsko w stosunku do tego, co jako doświadczenie w literaturze intuicyjnie skłonni jesteśmy traktować. Mówiąc przykładowo, a po staroświecku – takie doświadczenie jest np. substratem pojawiania się w utworach literackich jakości estetycznych ostrych, ale co z jakościami łagodnymi?

Jeszcze inna koncepcja doświadczenia wyłania się z rozważań Brunona Schulza, które Nycz także akceptuje (s. 49). Tu doświadczenie ma status podwójny – preartykulacyjny (jest wtedy tylko amorficznym i niedającym się w pełni wyrazić czy uświadomić przeżyciowym rezerwuarem) i status artykulacyjny – dokonujący się w literaturze. Ale ta artykulacja jest selektywna (przeżyciowy rezerwuuar – powtórzmy – nie da się w pełni wyrazić czy uświadomić). Nie rozumiem dlaczego, referując aprobatywnie tę koncepcję, odcina się Nycz od kategorii „przedstawienia tego co uprzednie i niezależne od językowego wysłowienia”. Nasuwa się też uwaga, że przecież nie tylko w literaturze, ale po prostu w różnych wypowiedzeniach potocznych ludzie owe przeżycia artykułują. Nycz odpowiada, że w literaturze („prawdziwej literaturze”) występuje

[...] (a) przemiana rutynowej reprezentacji w tropizm poetyckiej referencji (przekształcający „odnoszenie się do” w „pociąganie za sobą przez”); (b) faza partycypacji poetyckiego tropu jako traumatycznego śladowego odcisku rzeczy oraz (c) jego tropologiczna transfiguracja ewokująca porządek i sens poznania poetyckiego (s. 48–49).

Lojalnie cytuję, i tylko cytuję, bo z zakłopotaniem muszę się przyznać, że niewiele z tego rozumiem.

Nie rozumiem także twierdzenia, że wypowiedź poetycka przez to, że „równocześnie rzeczywistość wskazuje, postaciuje i semantycznie interpretuje, sama staje się tym, o czym mówi” (s. 48). Przecież także wypowiedź niepoetycka rzeczywistość wskazuje i semantycznie interpretuje, a „postaciowanie” (z kontekstu wynika, że to synonim ikonicznego obrazowania) dostępne jest poezji tylko w ograniczonym zakresie. Przede wszystkim zaś – jak w sensie choćby „naukowym” pojąć wniosek, że dzięki tym funkcjom „wypowiedź poetycka staje się tym, o czym mówi”? Tak mógł sobie pisać Beckett o Joysie, ale jaką implikację ontologiczną można przypisać takiemu twierdzeniu w tekście teoretycznoliterackim?

Z dalszych wywodów Nycza wynika, że relacja między doświadczeniem a jego artykulacją w literaturze bywa różna – może to być wypowiedzenie apofatyczne, może to być „epifaniczna fuzja”. W odmianie apofatycznej doświadczeniowy substrat jest bezpośrednio nieobecny, epifaniczna fuzja jest nierozszczepialna i nie da się owego substratu z niej wydestylować. I tu, i tam



jest więc ów substrat czymś w rodzaju Kantowskiego noumenu, w każdym razie – kategorią niepoznawalną, więc nieoperatywną.

Badacz literatury potykałby się tu jeszcze o jedną trudność. Interpretując np. wiersz *Na Alpach w Splügen* czy *Smutno mi Boże*, może sensownie powiedzieć, że są one artykulacjami jakiegoś prewerbalnego doświadczenia autorów, ale nic więcej. Sytuacja jego będzie jednak jeszcze gorsza, gdy chodzi o *Balladynę* czy *Lalkę*. Nie wiem, do jakiego doświadczenia miałyby się te utwory odwoływać. Oczywiście – można powiedzieć w sensie potocznym, że wyrastają one z jakiegoś autorskiego doświadczenia rzeczywistości (w tym także doświadczenia lekturowego!), ale nie jest to przecież doświadczenie w sensie Heideggerowskim, do którego Nycz nawiązuje.

Nycz wyrzeka się budowania teorii o uniwersalnym zasięgu i transhistorycznym zakresie; ma to być teoria średniego zasięgu, której strona nomologiczna jest co najmniej równorzędnie traktowana z typologiczną (s. 14), stosowalna również w badaniach innych niż literackie dyskursów kulturowych, a także obiektów innych niż językowe, łącząca teorię badań literackich z ich metodologią<sup>3</sup>.

I tu nie wszystko jest jasne. Po pierwsze – co w odniesieniu do literatury znaczy „średni zasięg”? Domyślam się, nie wiem, czy trafnie, że coś takiego jak formacja literacka, a więc np. modernizm. Ale w takim razie trzeba będzie zbudować kilka kulturowych teorii literatury. A dalej – czy miałyby one charakter komplementarny wobec tradycyjnej teorii literatury, czy też miałyby ją wchłonąć i zastąpić? I wreszcie – jakie ma być ucłonowanie kulturowej teorii literatury (jakie mają być jej subdyscypliny), bo chyba nie jest nią podział na poetyki, problematyki i interpretacje zastosowany w KTL2.

Według Nycza poetyka wyróżnia i syntetyzuje reguły dyskursywno-semantyczne organizacji dzieł literackich (s. 21). Gdzie indziej mówi się o „formalnych środkach (formach i sposobach) organizacji doświadczeniowo-wyobrażeniowego materiału twórczego” (s. 48). Autor nie wspomina o jakiejś swoistej aparaturze pojęciowej poetyki kulturowej, odmiennej od aparatury dotychczasowej poetyki opisowej, zakłada tylko jej znaczne poszerzenie. Nie wspomina też, czy podobnie jak kulturowa teoria literatury kulturowa poetyka

<sup>3</sup> W kwestiach tych Nycz odpowiada na to, co pisałem w artykule *Pytania do kulturowych teoretyków literatury* („Ruch Literacki” 2007, nr 2); rozmija się niestety z moimi zarzutami. Nie negocjałem przecież nomologicznych zadań teorii literatury, przypominałem tylko, że osiągnięcia w tej dziedzinie są niewielkie („mówię bom smutny” – i pomny rozczarowań...). Nie kwestionowałem możliwości zastosowania kulturowej teorii literatury do tekstów pozaliterackich, zwracałem tylko uwagę, że za pomocą narzędzi literaturoznawczych można zbudować jedynie częściową ich teorię, dotyczącą głównie ich budowy, ale nie funkcji. Nie ignorowałem powiązań między teorią literatury a metodologią badań literackich, domagałem się tylko oddzielenia ich od siebie w refleksji metanaukowej. Nie negocjałem swoistości nowoczesnych dyskursów – fikcjonalnego, dokumentalnego, autobiograficznego i eseistycznego, oponowałem tylko przeciw tezie, że dopiero literaturę nowoczesną charakteryzuje ich współistnienie. Dziwiłem się wreszcie nieobecności dyskursu poetyckiego w tym systemie, co Nycz w swej odpowiedzi pominął milczeniem.

byłyby poetyką średniego zasięgu. Specyfiką kulturowej poetyki ma być to, że zajmie się ona „wszelkimi semantycznie zorganizowanymi artykulacjami ludzkiego doświadczenia siebie i świata” (s. 21), a nawet „obszarami praktycznego, sprawczego działania” (s. 22), co pozwala mówić o poetyce społecznej, poetyce mediów, poetyce doświadczenia wewnętrznego itd. Czytelnik pomyśli sobie, że listę taką można by przedłużać *ad infinitum*, włączając tu np. poetykę rozkładów jazdy czy poetykę wyjazdów integracyjnych. (W nawiasie dodam własną propozycję: bardzo pożądane byłyby badania nad poetyką dzisiejszych tekstów literaturoznawczych!). A jednocześnie pomyśli sobie ów czytelnik: dlaczego pominięto tu poetykę malarstwa, architektury, muzyki? I czy poetyki te nie są użyteczne w zastosowaniu do literatury? Używając dawniejszej terminologii Nycza – tu akcentuje on z wielkim optymizmem dyseminacyjny – jaśniej mówiąc ekspansywny – potencjał poetyki i teorii literatury, a jakby zapomina o korzyściach, jakie mogłyby przynieść (i już przyniosła) ich inkluzyjność w stosunku do zasad organizacji (poetyk *sensu largo*) innych praktyk dyskursywnych i niedyskursywnych.

Drugą specyficzną cechą poetyki kulturowej ma być to, że rozpatruje ona dzieła literackie nie tylko w kategoriach ich tworzenia, lecz także performatywnego działania. „Performatywność” – jak wiadomo – ma różne znaczenia – tu może oznaczać „będący wydarzeniem” (sam w sobie) albo też „postulujący lub negujący (skutecznie lub nie)”. Domyślam się, że Nycz używa tego określenia w sensie: „sprawczy, wywołujący jakieś przekształcenia”. Otóż nie wiem, jak dzieła literackie od tej strony rozpatrywać. Pisze się, że *Wesele Figara* przyczyniło się do wybuchu rewolucji francuskiej, a „*Wallenrod* stał się *Belwederem*”, jak jednak to naukowo uzasadnić? Ale może chodzi tu nie tyle czy nie tylko o oddziaływanie na rzeczywistość, ile o oddziaływanie na literaturę, np. przełamywanie i przekształcanie panujących norm literackich? A dalej – jak traktować performatywność tekstów pozostających nawet przez setki lat w rękopisie? Z drugiej strony zaś – performatywność tekstów przez setki lat obecnych w kanonie literackim? Nie umiałem na te pytania sobie odpowiedzieć. Tym bardziej nie umiem sobie przedstawić, jak rezultaty badań szczegółowych w tym zakresie uogólnić i usystematyzować, a to przede wszystkim należy do zadań poetyki, także kulturowej.

Zawartość działu *Poetyki* w KTL2 powoduje dalszą konfuzję. I tak Magdalena Popiel w artykule *Poetyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego* najpierw referuje koncepcje geniusza w kulturze europejskiej, od Platona zaczynając, oraz koncepcje artysty w manifestacjach awangardy i wreszcie zajmuje się postacią Leonarda da Vinci jako patrona awangardy. Wszystko to bardzo ciekawe, ale co to jednak ma wspólnego z poetyką autokreacji? Anna Łebkowska definiuje *Somatopoetykę* jako „zasady i sposoby uobecniania się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych i zarazem w literaturze” (s. 103), ale w dalszych swych wywodach tylko jeden akapit poświęca „literackim sposobom artykulacji doświadczenia cielesnego” (s. 126), poza tym mówi po prostu o temacie cielesności w literaturze, o cielesnym

doświadczeniu dzieła sztuki i o synestezji rozumianej jako relacja między tym, co niewerbalne, a tym, co wysławiane (s. 131), co jest niepowszechnym chyba przesunięciem tradycyjnego rozumienia tego terminu.

Roma Sendyka z kolei w *Poetyce wizualności* obszernie referuje poglądy amerykańskich teoretyków na współczesną kulturę wizualną. Literaturze poświęcony jest znowu tylko jeden akapit, w którym autorka wyraża nadzieję, że Visual Culture Studies odświeżą badania związane z opisem, ekfrazą, narracją, „punktem widzenia” czy metaforą. Wierzmy, że tak się stało, ale zanim to nastąpi, czy warto było referat o VCS włączać do działu *Poetyki* w KTL2? O takich natomiast sprawach, jak wizualne aspekty tekstu literackiego, ikonizacja literatury, przedstawienia imaginatywne wywoływane przez literaturę, cała problematyka *Wechselseitige Erhellung der Künste* – ani słowa!<sup>4</sup>

Wszystkim tym, skądinąd solidnym i instruktywnym (choć nie dość krytycznym) rozprawom muszę postawić zarzut naruszenia dwóch zasad konwersacji Grice’a: „Nie wprowadzaj do swej wypowiedzi więcej informacji niż potrzeba”, a przede wszystkim „Niech to, co mówisz, będzie relewantne (tj. związane) z przedmiotem rozmowy”. W słowach mniej układnych: „Mów na temat” (lub w wersji bardziej liberalnej: „Mów przede wszystkim na temat”). Skoro Nycz na wstępie zaproponował pewien „pakt tematyczny” – rozważania o generalizującym (typologicznym i nomologicznym) poznawaniu literatury – i redakcja, i autorzy powinni tego paktu przestrzegać.

Zarzut ten po części tylko dotyczy Eugenii Prokop-Janiec jako autorki *Etnopoetyki*. W znacznej części swego studium także ona referuje od strony merytorycznej różne poglądy na sprawy odmienności kulturowej i literackiej. Ku końcowi jednak – spełnia ona (i tylko ona) zobowiązania tytułowe: omawia struktury tropiczne narracji etnograficznej. Okazują się nimi metafora, metonimia i ironia, ale także porównanie, alegoria, synekdocha, oksymoron, chiasm. To samo jednak można by powiedzieć o *Ulissesie* Joyce’a. Wynikałoby stąd, że specyficznej poetyki narracji etnograficznej, przynajmniej na poziomie tropicznym – nie ma. Taki sam wniosek nasuwa podjęta przez Jerzego Franczaka próba wyróżnienia poetyk odpowiadających „różnym koncepcjom polityczności i zaangażowania w literaturze” (s. 482–483). Wydaje mi się zresztą, że tylko w niektórych przypadkach można stwierdzić ciężenie określonej tematyki czy problematyki ku określonym środkom literackim (np. problematyki psychologicznej ku narracji personalnej).

Rozprawa Franczaka znajduje się w drugim dziale książki noszącym tytuł *Problematyki*. Nazwa ta ma oznaczać „węzły problemów powiązanych w sieci” (s. 24; może powinno być „sieć problemów powiązanych węzłami”? ). Chodzi tu jednak tylko o nowe i ważne problemy, do których są niedopasowane tradycyjne „dyscyplinowe parametry”. Stanowią więc wezwanie do ich zreformowania za pomocą innych dyscyplin. W dziale tym znalazły się roz-

<sup>4</sup> Nieuzasadnione jest też umieszczenie w dziale *Poetyki* rozprawy Sendyki *Poetyka kultury: propozycje Stephena Greenblatta*, skoro i sam Greenblatt, i jego zwolennicy zapewniają, że ich poetyka to tylko „zbiór heterogenicznych praktyk interpretacyjnych” (s. 345).

ważania o komparatystyce, socjologii literatury, performatyce<sup>5</sup>, tekstach dla teatru, „zainteresowaniach przestrzeni w różnych dyscyplinach i praktykach artystycznych” (s. 314), czyli o dziedzinach niekoniecznie nowych i nie tylko teoretycznych, których cechą wspólną jest krzyżowanie się z obszarem teorii literatury. Teresa Walas co prawda podejmuje problem teoretycznie nowy i specyficznie literacki (*Literatura jako selekcja i projektowanie doświadczenia*), ale skupia swą uwagę na sprawie szczegółowej i paradoksalnej – właśnie na niemożności przedstawienia autentycznego doświadczenia rzeczywistości w literaturze małego realizmu, więc miejsce tej pracy widziałbym raczej w dziale *Interpretacje*.

Jerzy Franczak z kolei referuje różne poglądy na stosunek literatury i władzy od Taine’a do Kingi Dunin. Rzecz jasna, temat ten można nazwać problemem w potocznym znaczeniu tego słowa. Ale na tej zasadzie do problematyki zaliczyć by należało każdą ważniejszą kwestię dotyczącą literatury. Nowe „dyscyplinowe parametry”, które Nycz zapowiadał, w całym tym dziale się nie pojawiają. Zarówno Prokop-Janiec, pisząc o narracji etnograficznej, jak i Franczak, charakteryzując strategie pisarskie odpowiadające różnym koncepcjom polityczności i zaangażowania w literaturę, posługują się kategoriami poetyki tradycyjnej.

Z innych powodów zastrzeżenia wywołuje artykuł Tomasza Kunza, który postuluje:

Kulturowa socjologia literatury powinna porzucić myślenie w kategoriach systemowych i zamiast poszukiwać strukturalnych determinant, „obiektywnych” tendencji, powszechnych praw i uniwersalnych modeli, skupić się na możliwie szczegółowej i transdyscyplinowej analizie konkretnych, jednostkowych przypadków (s. 435).

Oczywiście, można i warto uprawiać tak i diograficznie sprofilowaną socjologię literatury, ale wyniki tych badań z tej właśnie racji nie należą do teorii literatury, którą Nycz, jak już wspomniałem, z tak wielkim naciskiem charakteryzuje jako wiedzę generalizującą. Kunz, i nie tylko on w tym dziale, także narusza Grice’owski postulat relewancji.

<sup>5</sup> Na marginesie – kilka uwag o performatyce z pozycji laika. Budzi zdumienie, że oto wyrosła dyscyplina akademicka ze zbitki pojęciowej dwóch terminów etymologicznie zbieżnych, ale semantycznie niekongruentnych. Są to: performatywy jako akty mowy, będące równocześnie działaniem, i performanse – publiczne wykonywanie cielesnych działań pretendujące do bycia sztuką. I jedna, i druga kategoria przez metonimiczne nawiązania i inne spekulacje (np. „konieczny w liminautycznym społeczeństwie element *queer* ogólnej teorii performansu nazywa zatem McKenzie perfumanssem, dodając do powszechnie znanego terminu doświadczalny zmysłami, lecz efemeryczny i trudny do zdefiniowania zapach” – cytuję za Sugierą, s. 397) rozszerza się coraz dalej. Według jej inicjatora Richarda Schechnera staje się nauką o aktywności wszystkich co istnieje – od kwarków poprzez istoty żyjące aż do gromad galaktyk. „Czasami – pisała kiedyś trzeźwo Ewa Domańska (*„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48) – odnosi się wrażenie, że słowo performans stało się wytrychem i właściwie wszystkie działania można określić mianem performansów”. Nie mogę się nadziwić, że wszystkie te liminautyki i perfumanse referuje się ze śmiertelną powagą.

Trzeci dział w KTL2 stanowią interpretacje. Nycz omawia je ze stanowiska metodologicznego we wstępnym artykule. Wywody jego są dla mnie zawile, nie będę tu jednak się nimi zajmował, z bardzo prostego powodu – podobnie jak Kunzowska socjologia literatury, tak i wszelka interpretacja, z racji swej idiograficzności, nie należy do teorii literatury, zawsze ją tylko świadomie lub bezwiednie aplikuje, czasem może ją egzemplifikować. Genette'owska interpretacja (ściślej należałoby powiedzieć – analiza) dzieła Prousta czyni to np. wobec teorii dzieła narracyjnego<sup>6</sup>.

\* \* \*

Cóż powiedzieć na zakończenie podjętego sporu? Bo poza wieloma pytaniami przecież spór się kryje. W sporze zazwyczaj każdy jego uczestnik chce mieć rację. W tym wypadku jest inaczej. Jeśli mój głos wywoła odzew, który rozjaśni niedopowiedzenia i skłoni mnie do wycofania zarzutów – będę z tego szczerze zadowolony.

---

<sup>6</sup> W artykule *Granice przedstawialności doświadczenia* umieszczonym w dziale *Interpretacje* znajduje się deklaracja teoretyczna Kunza, którą należy tu uwzględnić. Píše on, że w kulturowej teorii literatury specyfiki przedmiotów literaturoznawczego poznania nie określa się przez wskazanie immanentnych i esencjonalnych cech strukturalnych dzieła literackiego, lecz – jak głosi Nycz – przez określenie kulturowej odrębności i niepowtarzalności tego szczególnego „rodzaju wiedzy, który przynosi literatura” (s. 497). Z dysjunkcją tą nie mogę się zgodzić. Po pierwsze – kulturowa teoria literatury mogłaby wykazywać nie immanentne i esencjonalne, lecz diagnostyczne i historycznie zróżnicowane cechy swoiste struktury dzieł literackich. Po drugie – owe cechy literatury i specyfika poznania przez literaturę to dwa różne a ważne przedmioty refleksji teoretycznej. Badaczowi wolno zajmować się tylko jednym z nich, ale teoria powinna uwzględnić oba. By użyć porównania: wiedza, jak zbudowany jest mikroskop, jest równie ważna, jak wiedza o tym, co szczególnego przez mikroskop można zobaczyć. Nasuwa się też pytanie, jak pogodzić ową dysjunkcję z dalej wyrażoną opcją Kunza za „badaniem specyficznych [dla literatury] dyskursywnych sposobów udostępnienia rzeczywistości w języku” (s. 498).



**Paweł Próchniak**

Uniwersytet Pedagogiczny  
w Krakowie

Dar krytyki  
(pięć notatek o pisarstwie  
krytycznoliterackim  
Mariana Stali)\*

Abstract

**The gift of literary criticism (five notes on Marian Stala's critical writings)**

This essay presents a profile of Marian Stala as a literary critic. The author's reading of the notable literary historian's critical output is at the same time an attempt to uncover the state of contemporary criticism that still recognizes the role of literature as important.

**Słowa kluczowe:** krytyka literacka, interpretacja, egzystencjalny wymiar literatury  
**Keywords:** literary criticism, interpretation, existential dimension of literature

1.

Marian Stala jest autorem czterech książek krytycznoliterackich. Pierwsza z nich – *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce* – ukazała się w roku 1991. Kolejna – *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej* – opublikowa-

---

\* Tekst wygłoszony 15 października 2012 roku na uroczystym zebraniu naukowym Katedry Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski UJ z okazji Jubileuszu prof. dra hab. Mariana Stali.

na została w roku 1997. W roku 2004 wyszło drukiem *Przeszukiwanie czasu* – opatrzone podtytułem *Przechadzki krytycznoliterackie* i skomponowane ze szkiców pisanych w ciągu ponad dwóch dekad. Czwarta książka – czy też, jak czytamy na karcie tytułowej: *Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce* – to *Niepojęte: Jest* z roku 2011. Spod pióra autora *Trzech nieskończoności* wyszła też spora garść szkiców rozproszonych, z których – jak mi się zdaje – można by ułożyć jeszcze jeden (co najmniej) tom poświęcony lekturowym przygodom kogoś, kto od lat pozostaje wierny literaturze swojego czasu. Literaturze tej Marian Stala jako krytyk towarzyszy od drugiej połowy lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Najwcześniejsze teksty, publikowane w czasopiśmie i włączone następnie do *Chwil pewności*, ukazały się w roku 1980. Wspominam o tym, bo sposób, w jaki autor *Przeszukiwania czasu* buduje swoje książki, robi na mnie duże wrażenie. Każda z nich to precyzyjnie skonstruowana całość – wyrazista i zarazem zniuansowana, rozpisana na sekwencję pewnie uderzonych akordów, już przez samą swoją strukturę dająca do myślenia. Ale jednocześnie krakowski krytyk jest niezwykle oszczędny, niemal ascetyczny. Poprzestaje na szkicach, notatkach, urywkach. Nie próbuje stworzyć wyczerpującej panoramy. Krytycznoliterackim rajdom przeciwstawia przechadzki, lekturowym pasażom – uważność interpretacyjnych zbliżeń zogniskowanych nierzadko na pojedynczych wierszach. Dziennik krytyka – by posłużyć się nazwą gatunku ukutą przez Karola Maliszewskiego – nie jest formą bliską autorowi *Pejzażu człowieka*. Wielu tekstów, zwłaszcza wczesnych, nie włączył do książek. Nie stara się być kronikarzem własnych zaciekawień. Interesuje go głos dobiegający z wiersza. Zajmuje go żywa obecność poezji i krytyki. Ich rozległe obszary potrafi objąć jednym przenikliwym spojrzeniem. Czynił to w swoich tekstach wielokrotnie. W wielu z nich ze swobodą i finezją kreśli linie, szkicuje mapy, odtwarza azymuty. Unika jednak generalizacji, syntez, etykietowania. Zaznacza miejsca szczególnej intensywności poetyckiego żywiołu i krytycznoliterackiej pasji, miejsca, w których krytyk – jak powie – „jest [...] świadkiem wyłaniania się wartości”<sup>1</sup>. Zaznacza miejsca obecności tego, co właśnie „pojawia się na horyzoncie myślenia, odczuwania, wyobrażania”<sup>2</sup>. Zarazem jednak pamięta, że sztuka krytyki jest również sztuką pamięci. Dlatego zawsze stara się mieć na oku najwyższą miarę – miarę arcydzieła, by w tym, co nowe, słyszeć nie tylko zmianę tonacji, poszerzenie skali, nową paletę jakości, nowe akcenty i rozwiązania, lecz także „zmienione brzmienie arcydzieł”<sup>3</sup>. W ten sposób struktura książek Mariana Stali zestrzaja się z ich dykcją. Mówi coś ważnego o sztuce czytania, o powinnościach krytyki, o jej stawce. Kładzie akcent – jak pisze autor *Notatki o krytyce...* – „na bezinteresowną miłość poezji, na pokorną, nigdy nie kończącą się pracę, której

<sup>1</sup> M. Stala, *Notatka o krytyce, zapisana zimą 1998 roku* [w:] *idem, Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 23.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>3</sup> *Ibidem*.



celem jest możliwie pełne zrozumienie słów poety”<sup>4</sup>. Taka krytyka – stroniąca od efektów, ufundowana na uważnym wsłuchiowaniu się w głos poezji, świadoma własnych ograniczeń, wciąż na nowo weryfikująca swoje zapatrywania i wybory – jest otwarciem się na rzeczywistą obecność, która odnajduje dla siebie formę pośród słów. Dar takiej krytyki, jest darem czegoś – jak mówi Różewicz – „ogromnego wspaniałego / poza słowem / poza ciałem”, czegoś – powtarzam dalej za Różewiczem – „czego byłoby żal”, gdyby nie odnalazło się w lekturowym doświadczeniu krytyka, w jego trwaniu przy poezji, w jego takcie, wycuciu, intuicji<sup>5</sup>.

## 2.

Czytam na nowo książki Mariana Stali, czytam jego przenikliwe i przejmujące szkice sprzed lat i dziesięcioleci, i myślę o okrucieństwie niepamięci, o tym, co niepamięć nam odbiera – niekiedy bezpowrotnie. Myślę o tych wypalonych, pustych miejscach po czymś, co zginęło bez śladu. Ale myślę też o tym, co trwa – uchwycone piórem krytyka. O tym, co zostaje nam przywrócone, zjawia się za sprawą krytyki – czulej, wiernej, uczciwej, pielęgnującej życie, przedłużającej czyjaś obecność, podtrzymującej istnienie. Właśnie taka jest krytyka uprawiana przez autora *Przeszukiwania czasu*. Sprzeciwia się niepamięci. Jest uczciwa, wierna, czuła. Dotyka wiersza i wydobywa z niego ton głęboko ludzki, poruszający, dramatyczny, tkliwy – ten sam czysty, wysoki ton, który słyszymy niekiedy w sobie, a przynajmniej chcielibyśmy słyszeć.

## 3.

Uprawiana przez Mariana Stalę krytyka literacka to piarstwo, które w stonowany i dyskretny sposób zaświadcza o wadze i sile literatury. To piarstwo odważne i poruszające. Odważne, bo nie boi się serio zadawać literaturze pytań o sprawy najważniejsze, dotyczące nas do żywego, pytań o cierpienie, śmierć, samotność, o naszą miłość i nadzieję. Poruszające, bo obok rzetelnego namysłu, obok intelektualnej finezji, jest w nim ton niezwykle intymny, wzruszający, a przy tym mądry i głęboki – ton, któremu chce się wierzyć. Taki ton rodzi się – jak sędzę – ze spotkania warsztatu wytrawnego historyka literatury z czymś, co określiłbym jako uważność istnienia. Tej uważności krytyka uczy się od poezji – od wiersza, który z wyczerpaną uwagą i w skupieniu otwiera się na świat, pochyla się nad nim, podtrzymuje go w istnieniu. Taki wiersz bywa

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>5</sup> T. Różewicz, *czego byłoby żal* [w:] *idem, Utwory zebrane*, t. IX: *Poezja* (t. 3), Wrocław 2006, s. 395, 394.

dotknięciem sensu i jeśli często jest to sens poruszony, wewnętrznie pęknięty, niedorzeczny, to dzieje się tak dlatego, że wiersze zawsze przychodzą zza krawędzi języka, wyjawiają się ze snu świata, niekiedy wracają z otchłani. W tej drodze znikąd towarzyszy im głos krytyka, który – jeśli wolno się tak wyrazić – wywabia z milczenia ich akustyczną ciszę.

## 4.

Dla autora *Pejzażu człowieka* wiersz jest miejscem zjawiającej się obecności. Uobecnia istnienie poety i czytelnika. Uobecnia istnienie świata, w którym się wydarza – jego materialną konkretność i duchową tkankę. Ta rozkwitająca w wierszu obecność rzuca światło na żywy nurt istnienia biegnący również w nas – w ciemności, w głębokiej ciszy, okryty milczeniem, którego nie umiemy przełamać, choć to właśnie ten ciemny nurt szuka w nas właściwej dla siebie formy i udziela nam swojej głębi. Bez uchwycenia w sobie tego nurtu nasze życie grzęźnie na mieliźnie, obraca się w jałowe trwanie. Marian Stala opowiada o poezji sprzymierzonej z tym nurtem – sprzymierzonej wyobraźnią, poruszeniem myśli, słowem, które brzmi również w naszych uszach, kiedy za autorem *Chwil pewności* sięgamy po czytane przez niego wiersze. I brzmi w nas, kiedy próbujemy w tych wierszach i w zaproponowanych przez krytyka lekcjach odnaleźć bliski nam ton – ton naszego życia.

## 5.

W jednym ze szkiców pomieszczonych w *Przeszukiwaniu czasu* Marian Stala przypomina zdanie zapisane przez Henri-Frederica Amiela: „Prawdziwy krytyk stanowi punkt oparcia dla wszystkich”<sup>6</sup>. Warto to zdanie mieć w pamięci, kiedy myśli się o realnej stawce i rzeczywistej randze uprawianej dziś krytyki. Warto też pamiętać, że to właśnie krytyka jest tym językiem ludzkiego doświadczenia, który destyluje i wyostrza coś, co jako badacz Młodej Polski nazwałbym tajemnicą literatury. Owa tajemnica to – jak mówi Amiel – „chwila zenitu”, ledwie pochwytny moment, kiedy intuicja wiersza i podążającej za nią myśli zjawia się – to znów Amiel – „w całym blasku i suwerennej wielkości”<sup>7</sup>. W tym rozbłysku, który jest pokrewny pracy piórka w ręku rysownika, dokonuje się – dalej cytuję *Dziennik intymny* – „uproszczenie linii, odsłonięcie grup niewidzialnych”, a dzięki temu – to wciąż Amiel – „Tajemnicze staje się oczywiste, splecione – jasne, skomplikowane – proste, przypad-

<sup>6</sup> H.-F. Amiel, *Dziennik intymny*, wyboru dokonała i przeł. J. Guze, przedmową opatrzyła M. Janion, Warszawa 1997, s. 154.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 28–29.

kowe – konieczne<sup>8</sup>. Swoją apologię tak rozumianej sztuki autor *Dziennika intymnego* kończy zdaniem: „Wielki artysta to ten, który upraszcza”<sup>9</sup>. Sądzę, że to samo można powiedzieć o krytyku. Jego wielkość ujawnia się w uproszczeniu linii, odsłonięciu grup niewidzialnych, w uchwyceniu zenitu wiersza. Tak rozumiem dar krytyki, którą uprawia Marian Stala. Z podziwem myślę o jego wyczuciu i takcie. O odwadze niepewności. O wierności pytaniom i intuicjom, które ukształtowały go jako krytyka. Nie umiałbym ich wszystkich dobrze uchwycić i opisać. Dotknę więc tylko jednej kwestii. I znów posłużę się wyimkiem z *Dziennika intymnego*, w którym pod datą 11 stycznia 1867 roku Amiel zanotował:

Wieczne problemy stają wciąż przed nami, bezlitośnie uroczyste. Tajemnica ze wszystkich stron!<sup>10</sup>

Coś podobnego mówi wyjęty z wiersza Ryszarda Krynickiego tytuł ostatniej książki autora *Trzech nieskończoności*. Fraza „Niepojęte: Jest” wskazuje na ten wymiar istnienia, który wymyka się racjonalnej myśli, przekracza horyzont *ratio*, ma sobie za nic uroszczenia rozsądku i metody. Ale fraza wzięta od autora *Niepodległych nicości* podpowiada też, że to, co niepojęte, rzeczywiście istnieje, że nadciąga ze wszystkich stron i zjawia się w naszej świadomości, manifestuje się w naszym doświadczeniu. Owa podwójna intuicja jest jednym z tych źródłowych rozpoznań, którym Marian Stala wciąż pozostaje wierny. W swoim książkowym debiucie krytycznoliterackim, w *Chwilach pewności*, komentując poezję Bronisława Maja, pisał:

Poszczególne rzeczy po prostu są i świat – jest [...]. I tylko to, co istnieje [...], tylko spotkanie z istniejącym jest tajemnicą. I jest czymś, co daje chwilę pewności, ocala od świata kłamstwa i pozoru...<sup>11</sup>

Również te zdania warto mieć w pamięci, kiedy myśli się o krytyce uprawianej przez autora *Pejzażu człowieka*, o krytyce wyrastającej z poczucia, że nasze istnienie jest rzeczywiste, że ma swój duchowy wymiar, który ze szczególną siłą uobecnia się w uważnej lekturze, w podążaniu za słowem właściwie użytym, w namyśle nad jego tajemnicą. Tak pojęta krytyka chroni od kłamstwa i pozoru. Jest wolnością i odwagą uważnego istnienia. Jest bezinteresownością, która łączy w sobie odpowiedzialność i szczodrość. I jest czymś głęboko ludzkim, czymś, co nie szuka poklasku, nie unosi się pychą, pokłada nadzieję w słowach, które nie powinny zostać przemilczane, i w tym, co za ich sprawą toruje sobie drogę, by zaistnieć w nas i w naszym świecie. Ten żywioł rzeczy przejmujących i ważnych jest jednocześnie żywiołem tajemnicy – wielogłosowej, otwartej, nieustannie przekraczającej własne granice. Jej

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 89.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 127.

<sup>11</sup> M. Stala, *Źródło (O poezji Bronisława Maja)* [w:] *idem*, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 227.

rzeczywista obecność spokrewnia się z ruchem myśli i wyobraźni, z ruchem, któremu wychodzi naprzeciw sztuka krytyki, sztuka – jak mówi Marian Stala:

[...] rozumienia, które rodzi się tyleż z chwil olśnienia i zachwytu, ile z cierpliwego zawierzenia literaturze, z trwającego lata i dziesięciolecia wsłuchiwania się w jej głos, w głos przenikających ją wartości<sup>12</sup>.

Zawierzenie literaturze to zawierzenie czemuś, co jest enigmatyczne i nie-pochwytnie, a mimo to lśni w ciemności, przenika nas i wyjaśnia – niczym blask księżycy. Amiel ujmuje to tak:

Powiedz mi, co czujesz w twoim samotnym pokoiku, kiedy jest pełnia księżycy i lampa zgaszona, a powiem ci, ile masz lat, i będę wiedział, czy jesteś szczęśliwy<sup>13</sup>.



<sup>12</sup> M. Stala, *Zrozumieć Młodą Polskę. Wokół „Wolności i transcendencji” Marii Podrazy-Kwiatkowskiej* [w:] *idem, Przeszukiwanie czasu...*, s. 246.

<sup>13</sup> H.-F. Amiel, *Dziennik intymny...*, s. 193.

# Noty o autorach

**Maria Delaperrière**, prof. dr hab., sekretarz generalny Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Ostatnio opublikowała *La littérature polonaise à l'épreuve de la modernité* (Paris 2008) i *Literatura polska w interakcjach. Szkice porównawcze z literatury i kultury* (Warszawa 2011).

**Jarosław Fazan**, dr hab., pracuje w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książek *Ale ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w twórczości Mirona Białoszewskiego* (Kraków 1998) oraz *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera* (Kraków 2011).

**Józef F. Fert**, prof. zwyczajny, dr hab., pracuje w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Ostatnio opublikował książkę *Poezja i publicystyka* (Lublin 2010) i opracował dwa tomy *Wierszy i poematów Józefa Czechowicza* (Lublin 2012) w ramach edycji *Dzieł zebranych tego poety*.

**Janusz S. Gruchala**, dr hab., prof. UJ, pracuje na Wydziale Polonistyki, kieruje Katedrą Edytorstwa i Nauk Pomocniczych. Opublikował m.in.: „*Aratus*” *Jana Kochanowskiego – warsztat filologiczny poety* (Kraków 1989), *Lucunda familia librorum. Humanieści renesansowi w świecie książki* (Kraków 2002), zredagował tom *Nad spuścizną Piotra Skargi* (Kraków 2012). Wydał m.in. *Staropolską poezję ziemiańską* (wspólnie ze S. Grzeszczukiem, Warszawa 1988), *Poezje M. Sępa Szarzyńskiego* (Kraków 1997), *Pamiętkę krwawej ofiary... A. Roźniatowskiego* (Warszawa 2004), *Psalterz i kancjonał z melodiami* (wspólnie z P. Poźniakiem, Kraków 2010).

**Radosław Grześkowiak**, dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, historyk i edytor literatury staropolskiej. Autor książki: *Barokowy tekst i jego twórcy. Studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”* (Gdańsk 2003) oraz kilkunastu edycji krytycznych barokowej liryki i renesansowej prozy.

**Anna Kaluża**, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ostatnio opublikowała *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku* (Wrocław 2010) oraz *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* (Mikołów 2011).

**Magdalena Komorowska**, dr, asystent w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki UJ. Autorka *Prolegomenów do edycji dzieł Piotra Skargi* (Kraków 2012).

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

- Maria Kozłowska**, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół edytorstwa naukowego tekstów staropolskich, historii dawnej książki oraz tradycji klasycznej we wczesnej nowożytności.
- Wojciech Kruszewski**, dr, adiunkt w Katedrze Tekstologii i Edytorstwa KUL. Opublikował m.in. *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań* (Lublin 2010), wydawca (wraz z Dariuszem Pachockim) przekładów Józefa Czechowicza (Lublin 2011).
- 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).
- Malwina Mus**, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą związkom literatury z popkulturą w twórczości Marcina Świetlickiego.
- Paweł Próchniak**, prof. dr hab., historyk literatury, krytyk literacki, pracuje na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Opublikował między innymi: *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (Lublin 2006), *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (Kraków 2008) oraz *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji* (Kraków 2011).
- Michał Sowiński**, doktorant na Wydziale Polonistyki UJ. Współorganizator wydarzeń naukowych i kulturalnych, m.in. dyrektor programowy Festiwalu im. Jana Błotnickiego. Przygotowuje rozprawę doktorską o związkach literatury i ekonomii.
- Katarzyna Trzeciak**, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Figury porządania, figury pisania w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego* (Przemyśl 2012). Przygotowuje rozprawę doktorską o metaforze rzeźby w literaturze i filozofii XIX i XX wieku.
- Klaudia Socha**, dr, adiunkt w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się historią książki, druku, grafiki książkowej i czytelnictwa oraz współczesnym projektowaniem graficznym.
- Mirosław Strzyżewski**, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ostatnio opublikował: *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia* (Toruń 2010) i *Romantyczne sfery muzykalne. Literackie konteksty idei musica instrumentalis* (Toruń 2011).
- Andrzej Zawadzki**, dr hab., pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książek *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku* (Kraków 2001) oraz *Literatura a myśl słaba* (Kraków 2009).

WYDAWNICTWO

UNIwersytetu  
JAGIELLOŃSKIEGO

[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

ISBN 978-83-233-3468-2



9 788323 334682