

WIELOGŁOS Pismo Wydziału Polonistyki UJ 1–2(7–8) 2010

Redaktor naczelny: Prof. dr hab. Teresa Walas  
Kolegium redakcyjne: Prof. dr hab. A. Borowski  
Prof. dr hab. A. Burzyńska  
Prof. dr hab. B. Dopart  
Prof. dr hab. A. Fiut  
Dr hab. J. Gruchała, prof. UJ  
Prof. dr hab. M. Korytowska  
Prof. dr hab. J. Kowalikowa  
Prof. dr hab. M.P. Markowski  
Prof. dr hab. J. Michalik  
Prof. dr hab. R. Nycz  
Prof. dr hab. A. Romanowski  
Prof. dr hab. M. Sugiera  
Prof. dr hab. W. Walecki  
Prof. dr hab. M. Wyka  
Prof. dr hab. F. Ziejka  
Sekretarz redakcji: Dr Tomasz Kunz  
Adres redakcji: Wydział Polonistyki UJ,  
31-007 Kraków, ul. Gołębia 16, pok. 48  
e-mail: wieloglos.redakcja@uj.edu.pl  
Recenzent: Prof. dr hab. Magdalena Popiel  
Projekt okładki: Jadwiga Burek  
Redaktor: Lucyna Sadko  
Korektor: Joanna Myśliwiec  
Skład i łamanie: Hanna Wiechecka

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński

Wydanie I, Kraków 2011  
All rights reserved

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

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

ISBN 978-83-233-3163-6

ISSN 1897-1962

Nakład 320 egz.

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

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków  
tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83  
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98  
tel. kom. 0506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)  
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

## Spis treści

<b>Rozmowa „Wielogłosu”</b> .....	7
<i>O problemach współczesnej komparatystyki rozmawiają Maria Korytowska, Marta Skwara, Olga Płaszczewska, Bogusław Bakula, Tomasz Bilczewski, Andrzej Borowski, Andrzej Hejmej i Tadeusz Sławek</i> .....	7
<b>Rozprawy i szkice</b> .....	39
Andrzej Zawadzki, <i>Między komparatystyką literacką a kulturową</i> .....	39
Tomasz Bilczewski, <i>Komparatystyka i egzystencja</i> .....	54
Andrzej Hejmej, <i>Niestabilność komparatystyki</i> .....	68
Jerzy Franczak, <i>Od determinacji do dystynkcji. Przemiany socjologii literatury</i> .....	85
Magdalena Siwiec, <i>„Szkoła rozczarowania” w poematach dygresyjnych: Słowacki – Musset</i> .....	97
Iwona Puchalska, <i>Improwizacja w perspektywie korespondencji sztuk, czyli o romantycznych wierzeniach</i> .....	119
Olga Płaszczewska, <i>Salony literackie dziewiętnastowiecznej Europy w świetle podrózpisarstwa; Weimar i Mediolan Antoniego Edwar- da Odyńca</i> .....	133
Małgorzata Sokalska, <i>Pieśniowe portrety kobiety – prządki</i> .....	147
<b>Przekłady</b> .....	167
David Damrosch, <i>Odrodzenie dyscypliny: światowe źródła komparatys- tyki</i> (przeł. Ewa Kowal) .....	167
Thomas Docherty, <i>Bez porównania</i> (przeł. Ewa Kowal) .....	181
<b>Recenzje i omówienia</b> .....	193
Marta Skwara, <i>Komparatystyka w teorii i praktyce: uwagi o pierwszym polskim podręczniku dyscypliny (Olgi Płaszczewskiej „Przestrzenie komparatystyki – italianizm”)</i> .....	193
Ewa Rajewska, <i>Perypatetyzm (prawie) pantoskopiczny (Tomasza Bilczew- skiego „Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porów- nawcze wobec translatoologii”)</i> .....	204
Erazm Kuźma, <i>Powrót uczuciowości (Anny Łebkowskiej „Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku”)</i> .....	212

Aleksander Wójtowicz, <i>Autobiografia i aporie nowoczesności. (Przemysław Rojka „Historia zamącona autobiografią. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata”)</i> .....	218
Adam Dziadek, <i>Na pograniczu sztuk („Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX wieku” pod redakcją Grażyny Królikiewicz, Olgi Płaszczewskiej, Iwony Puchalskiej i Magdaleny Siwiec)</i> .....	226
<b>Moje zdziwienia</b> – Henryk Markiewicz.....	231
<i>Co się dzieje w IBL?</i> .....	231
<i>Ogrody nieplewione</i> .....	236
<i>Postscriptum</i> .....	249
<b>Jubileusze</b> .....	251
Bogusław Dopart, <i>„Między dawnymi i młodszymi laty”. O dorobku filologiczno-historycznym Profesora Juliana Maślanki</i> .....	251
<b>Noty o autorach</b> .....	257

# ROZMOWA „WIELOGŁOSU”

O problemach współczesnej komparatystyki  
rozmawiają Maria Korytowska, Marta Skwara,  
Olga Płaszczewska, Bogusław Bakula,  
Tomasz Bilczewski, Andrzej Borowski,  
Andrzej Hejmej i Tadeusz Sławek

**Olga Płaszczewska:** Dziękuję redakcji „Wielogłosu” za zaproszenie do udziału w spotkaniu, witam serdecznie przybyłych gości.

Punktem wyjścia naszej rozmowy jest wydana pod redakcją doktora Tomasza Bilczewskiego antologia tekstów teoretycznych *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Jest to cenna poznawczo książka, obrazuje bowiem stan komparatystyki na kontynencie amerykańskim w ciągu ostatnich dwudziestu lat.

Są to również lata nieobojętne dla komparatystyki polskiej, rozwijającej się dzięki zaistnieniu po 1989 roku koniecznych ku temu warunków „intelektualnej wolności”. Cieszy fakt, że do rozmowy o *Niewspółmierności* zaproszeni zostali nie tylko teoretycy literatury, ale przede wszystkim uczeni, których metakrytyczne spostrzeżenia na temat komparatystyki wiążą się z prowadzoną przez nich praktyką badań porównawczych, badacze aktywnie kształtujący obraz komparatystyki polskiej ostatnich znaczących dwudziestu lat.

Zacznijmy nieco prowokacyjnie. Wszyscy zgadzamy się, że antologia *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki* to wartościowa książka, ale czy prezentując ją w sytuacji, kiedy – jak zwraca uwagę jej redaktor – brakuje na polskim rynku innych opracowań umożliwiających orientację w tej dziedzinie, nie wypaczamy perspektywy? Czy nie podlegamy „globalizacji”? Innymi słowy, czy amerykański model komparatystyki przystaje do sytuacji polskiej?

**Marta Skwara:** W ogóle nie przystaje! Jednak interesujące w tej antologii wydają się dwie rzeczy. Po pierwsze fakt, że zebrane w niej teksty wzajemnie się oświetlają, na przykład artykułowi Davida Damroscha towarzyszą odniesienia do jego poglądów w kilku innych wypowiedziach, które są albo przychylnie, albo jedynie relacjonujące, czasem zdecydowanie krytyczne. Układa się to w logiczną całość. Z perspektywy polskiej jest to interesujący dowód toczącego się gdzie indziej dialogu intelektualnego. Po drugie, istotne jest stawiane w książce pytanie o historię literatury światowej. Ten problem stale nas dotyczy. Poza tym w antologii znalazły się znaczące refleksje na temat samej istoty porównania. Warto je przemyśleć, bo inspirują, między innymi, do zastanowienia się nad tym, jak wyglądałyby dzisiaj w Polsce dzieje literatury europejskiej, nawiązujące do badań zainicjowanych przez Władysława Floryana.

Są natomiast w antologii teksty, które z naszego punktu widzenia wydają się mniej istotne, jednak poszerzają horyzonty, wprowadzając nowe problemy teoretyczne lub ukazując odmienne rozwiązania praktyczne. Co do kwestii, które nas albo nie dotyczą, albo dotyczą w inny sposób, to zastanawiałam się nad tekstem Gayatri Spivak i nad typowo amerykańskim problemem tak zwanych *area studies* i ich relacji z *comparative literature*. To jest, moim zdaniem, wewnętrzny spór amerykański. Czy ów tekst należy więc czytać jako informację o wewnętrznych sporach amerykańskich, czy czytać go jako odniesienie do naszej sytuacji? Nie wiem. Ponieważ niemożliwe jest przeniesienie tej kwestii na grunt naszych studiów regionalnych, rodzi się pytanie, jaki związek ma tekst Spivak z naszą sytuacją kulturową i organizacyjną.

**Tadeusz Sławek:** Wspomniała Pani o tekście Spivak, do którego również mam ambiwalentny stosunek. Odnoszę wrażenie, że – mimo wszystko – może on zapowiadać coś, co dopiero się zdarzy. Na polskiej scenie problematyka poruszana przez Spivak ma jednak szansę zaistnieć nie w sferze literatury i nauki o literaturze, ale polityki. Mam na myśli takie zjawiska, jak Ruch Autonomii Śląska i pokrewny mu „ruch podhalański”. Kiedy niewinne *area studies* – studia regionalne – zostają wplątane w zawieruchę ideologiczną, przestajemy rozmawiać o literaturze, a podejmujemy dyskusję polityczną. Sądzę, że poniekąd ma Pani słuszość, zwracając uwagę na wypowiedź Spivak, która wydaje się niezwiązana z sytuacją polską, a paradoksalnie pokazuje, co być może niebawem nastąpi.

**O. Płaszczewska:** Wypowiedź profesora Sławka określa kierunek jego zainteresowań, zwracających się w stronę literaturoznawstwa porównawczego o zacięciu kulturowym. Dzięki Pana uwadze na temat Śląska i Podhala wróciliśmy jednak z Ameryki do problemów nieco bliższych nam terytorialnie. Jak się zatem ma amerykański stan rzeczy do sytuacji komparatystyki w Europie i Polsce?

**Bogusław Bakula:** Wspominaną antologię czytałem z narastającym zaciekawieniem i fascynacją, ale poczułem także rozczarowanie. Z pełnym uznaniem

odnoszę się do trudu wydawcy i tego gigantycznego przedsięwzięcia, które przyswaja nam kilkanaście lat ciężkiej pracy amerykańskich badaczy. Pan doktor Bilczewski podaje nam to na „łopacie piekarskiej”.

Jednak rozczarowanie dotyczy zademonstrowanego tu przedmiotu komparatystyki, który jest natury politycznej, instytucjonalnej, społecznej, ale nie literackiej czy odnoszącej się do relacji literatury z innymi dziedzinami. Żadna wcześniejsza antologia zagranicznej komparatystyki nie ukazywała tak skrajnie uzależnienia komparatystyki od sytuacji politycznej, która również dotyczy samopoczucia komparatystów, ich pozycji i ambicji. Zagłębiając się w lekturę, miałem dziwne wrażenie, że amerykańskie badania cierpią na niespotykany solipsyzm. Badacze zajmują się tam w znacznej mierze sobą, własną sytuacją. To metodologiczna autoteliczność, która nakazuje im analizować możliwości funkcjonowania wydziałów komparatystyki, a ponadto każe zastanawiać się nad wpływami politycznymi poprzez stan badań, nad wypozycjonowaniem swoich tematów, postaci, nawet środowisk, które się tam ścierają i współpracują. W gruncie rzeczy jest to debata nienaukowa na temat „przywódczej roli komparatystyki”. Amerykańskie roztrząsania należy czytać przez pryzmat zimnej wojny i sytuacji politycznej okresu, kiedy powstawała w Stanach Zjednoczonych komparatystyka. W takim kontekście nieuniknione wydają się dzisiejsze rozczarowania, kiedy uprawianie polityki nie jest tak bardzo potrzebne. Musimy mieć świadomość, że te wielkie wydziały czy środowiska debatują nad własnym statusem, który uległ niejednej zmianie. Amerykańskie raporty i dyskusje nie tylko dokumentują starcie stanowisk poznawczych czy metodologicznych, lecz także stanowią próbę wywarcia wpływu na rzeczywistość pozaedukacyjną i pozanaukową. Do pewnego momentu odnosiłem wrażenie, że główny problem tych wypowiedzi to status komparatystyki nie jako nauki, ale dziedziny istnienia, dziedziny życia w społeczeństwie wielokulturowym, skonfliktowanym wewnętrznie. Nie ma to, oczywiście, nic wspólnego z sytuacją polską, bo problemy, które sygnalizuje profesor Sławek, zyskują aktualność dopiero za dwadzieścia, trzydzieści lat.

W antologii uderzył mnie niezwykle rozdęty pokaz dywagacyjny, a także nadteoretyczność, która jest skutkiem obecnej sytuacji w humanistyce. Faktycznie nie trafiłem w książce na ani jedno porządne literaturoznawcze porównanie, ale wciąż zastanawiam się, jak proklamacyjna sfera tych debat ma się do sytuacji badawczej. Ostatnia część antologii udziela w pewnym stopniu odpowiedzi na to pytanie. Cieszę się więc, że ta część feministyczna, postkolonialna czy nawet translologiczna, która pewnie jest bliższa i poloniście, i filologowi, nieodrzucającemu teorii, ale też niewidzącemu w niej absolutu, niemodlącemu się przed ołtarzem tych niesłychanie wyrafinowanych, a jednak powtarzających się problemów, pozwala na mówienie o komparatystyce jako dziedzinie naukowej, a nie dziedzinie polityki. Tautologia jest podstawowym problemem tego wyboru tekstów. *Niewspółmierność* pokazuje problemy amerykańskich środowisk badawczych, które nie mają wiele wspólnego z Polską. Amerykanie walczą o przetrwanie, my – o zaistnienie. W Polsce nie

powstały dotąd wydziały komparatystyki, a poza Krakowem, który ma w tej dziedzinie największe perspektywy, nie istnieją nawet instytuty komparatystyki. Moim zdaniem, współczesna komparatystyka amerykańska zajmuje się dookreśleniem własnego statusu, jednak nie w kategoriach naukowo-metodologicznych, ale społeczno-politycznych i wewnętrznie hierarchicznych. Na tym polega jej problem, który niespecjalnie przekłada się na sytuację polską. Można o tym dyskutować, ale zagadnienia kluczowe dla polskiej i amerykańskiej komparatystyki sytuują się na innych płaszczyznach. W tym sensie kompendium nie pomoże w rozwoju dyscypliny w naszym kraju, nie wytłumaczy naszych problemów, bo ich tam nie ma. Nieskończona dyskusja o tożsamości i metodzie zamienia się w egotyczny, samoistny cel komparatystyki, a reszta wydaje się dość nieoczywista lub czasami zbędna. Uważam, że potrzebujemy również innych perspektyw i rozwiązań, zwłaszcza z zakresu badań pozaautotelicznych i niesolipsystycznych. Wydaje mi się, że komparatystyka europejska wciąż ich dostarcza.

**O. Płaszczewska:** Skoro komparatystyka amerykańska okazuje się autoteliczna, czym różni się od niej europejskie literaturoznawstwo porównawcze? Czyż zajmują się polska i europejska komparatystyka?

**Andrzej Borowski:** Przyjąłem chętnie zaproszenie do tej dyskusji, rozumiejąc, że nie tylko mamy oddać hołd wydawcom leżącej przed nami książki, co zresztą z satysfakcją czynię. Chciałbym też o wydanej przez Pana doktora Bilczewskiego rozprawie doktorskiej i o innej jeszcze publikacji, a mianowicie o ogłoszonym również z jego jako współautora udziałem pierwszym tomie serii *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne* pod redakcją Ewy Szczęśnej i Edwarda Kasperskiego. Przywołanie tych wydanych niedawno niemal równocześnie książek stanowi pretekst do sformułowania pierwszej konstatacji, która może być też przedmiotem naszego tutaj namysłu. Oto znowu spotykamy się właśnie dzisiaj, aby dyskutować o literaturoznawstwie porównawczym. Wspólnie z prof. Marią Korytowską zabawialiśmy się podobnie trzydzieści lat temu pod patronatem profesora Błońskiego, który nam obojgu „kazał zrobić” u nas na polonistyce komparatystykę. Chyba tylko pani profesor Korytowska i ja w całym naszym zespole „gołębnikowym” mamy z tamtych czasów dyplomy habilitacyjne z zakresu literaturoznawstwa z zaznaczeniem: „oraz komparatystyki literackiej”. Zatem poniekąd otrzymałem „święcenia” komparatystyczne, ale wyznaję, że niczym „upadły kapłan” straciłem wiarę w tożsamość komparatystyki dość dawno temu, gdy uświadamiałem sobie coraz głębiej swoistość filologii, a mianowicie fakt, że gdy się jest filologiem, to nie można nie być komparatystą. Zrozumienie tego faktu naruszało dziecięcą wiarę w oczywiście odrębną metodologicznie swoistość komparatystyki literackiej.

Kwestia metodologicznej tożsamości komparatystyki to był problem nie tylko dla Rene Welleka, to chyba jest też problem każdego, kto się nad

uprawianą przez siebie działalnością badawczą w zakresie filologii ucziwie zastanawia. Rozważając tożsamość komparatystyki jako specjalności, bo to nawet nie jest osobna dyscyplina humanistyki, dokonuję redukcji tego pojęcia do filologii. Filolog bowiem w formule pierwotnej, podstawowej, gdzieś powiedzmy w IV wieku po Chrystusie, a potem w epoce wczesnonowożytnej, nie robił właściwie niczego innego, jak to właśnie, czym potem zajęła się komparatystyka. Po pierwsze, określał uniwersalny, normatywny wzorzec estetyczny służący do imitacji. Czynił to, układając lekturowy kanon dzieł poetów i prozaików, które powstały w całym śródziemnomorskim układzie kultury literackiej (a nie w jakiejś jednej „literaturze narodowej”, której nie było). Wyznacznikiem tego uniwersalizmu była greka i łacina. Po drugie, na podstawie tego kanonu i wydedukowanej z niego estetyki normatywnej budowano z kolei wzorzec emulacyjny. Oznacza to, że zajmowano się ustalaniem, czy np. poezja Janicjusza albo Kochanowskiego może się równać z liryką Horacego bądź Owidiusza. Przykład ten nawiązuje do czasów dawniejszych, którymi się zajmuję (wzięty jest z rozważań Sarbiewskiego), ale podobnie można było się zastanawiać, czy wolno Mickiewcza zestawiać np. z Wergiliuszem albo z Goethem. Dodać trzeba, że również przedmiotem uwagi filologa była teoria i praktyka przekładu, czyli tak integralnie związana dziś z komparatystyką translatołogia i „poetyka odbioru”. Wydaje mi się więc, że powinniśmy przypominać sobie nieustannie, iż filologia była i jest nadal całościową wiedzą o literaturze, że nie zatrzymuje się na granicy etnicznej kultury literackiej ani na barierach językowych. Filolog wszak nie może nie znać języków funkcjonujących w obszarze danego układu kultury literackiej, bo jeżeli ich nie zna, nie powinien zabierać się do poważnej egzegezy tekstów w tym układzie powstałych. Powinności tej nie może cedować na „obowiązkowo” wielojęzycznego komparatystę. Nie może też ignorować „korespondencji sztuk”: czyż można by, na przykład, komentować nie tylko antyczną melikę, ale lirykę średniowieczną i nowożytną bez kontekstu muzycznego? A czy można by uprawiać studia nad wyobraźnią i stylistyką (czyli obrazowaniem), nie tylko w takich gatunkach jak emblematy czy *poesis figurata*, bez znajomości ikonografii i ikonologii?

W takim stanie rzeczy to właśnie filologia przez duże „F” jest naturalnym protoparadygmatem komparatystyki literackiej. I jeszcze inna kwestia: kontekst polityczny i ideologiczny. Dostrzegam w tradycyjnej, czyli „romantycznej” formule komparatystyki silne uzależnienie od ideologii, rodziła się ona bowiem wtedy, kiedy upokorzeni przez Napoleona patrioci niemieccy, a potem jeszcze inne nacje europejskie, podobnie doświadczone przez historię, zaczęły się wpatrywać we własną tożsamość definiowaną na zasadzie odrębności i „oryginalności”. Było to zarazem odchodzenie od uniwersalizmu kultury, tak charakterystycznego dla cywilizacji europejskiej, zbudowanej na koncepcji uniwersalnej formuły człowieczeństwa kulturowego (*humanitas*). A to na niej przecież opierała się filologiczna hipoteza rozumienia człowieczeństwa kształtowanego i opisywanego przez poetę czy autora prozy reto-



rycznej. Nowa romantyczna formuła kultury i literatury narodowej oraz ich tożsamości wyolbrzymiła funkcjonalność takich kategorii, jak odrębność, indywidualność i „oryginalność”. To są właściwie aż do dzisiaj wielkie tematy i wielkie narracje komparatystyki literackiej, która dostosowując się do wymogów poprawności politycznej, zajmuje się wielkodusznie także wielokulturowością czy postkolonializmem. Komparatystykę „ożywiła” poza tym pozytywistyczna filozofia literatury, dlatego metodologia literaturoznawstwa porównawczego przypomina czasami anatomię porównawczą kręgowców. Na czym polega trwający do dawna kryzys komparatystyki? Właśnie na utracie jej tożsamości. Komparatystyka jest dzisiaj, w moim przekonaniu, czymś w rodzaju superfilologii, obejmującej szeroki kontekst kulturowy, ponadnarodowy i międzydyscyplinarny, który i tak każdy porządny filolog powinien zawsze uwzględniać. Jedynie gdy zredukujemy z niejaką pokorą nasze rozważania o komparatystyce do protostruktur filologicznych, to wtedy odnajdziemy, być może, pierwotny sens studiowania literatury w sposób porównawczy, z oczywistym rzecz jasna poszerzeniem pola badawczego na pozaśródziemnomorski, potem euroatlantycki, wreszcie uniwersalny układ kultury literackiej, funkcjonujący dzisiaj dzięki niewyobrażalnej kiedyś sprawności i różnorodności środków przekazu. Dziękuję.

**O. Płaszczewska:** Pan profesor poszedł tutaj drogą Benedetto Crocego.

**A. Borowski:** Owszem, a także drogą Auerbacha i Curtiusa. Oni mnie tego nauczyli.

**B. Bakula:** To znaczy, że mogą być różne tożsamości komparatystyczne.

**A. Borowski:** Oczywiście.

**B. Bakula:** Jednak taka jedność umysłu, o jakiej mówi profesor Borowski, dzisiaj już nie istnieje.

**A. Borowski:** Owszem, nasz problem polega właściwie na braku nowoczesnej refleksji na temat tej jedności. Filozoficzna antropologia klasyczna opierała się na założeniu jedności umysłu. Człowiek, pan i ja, „Grek i poganin”, by zacytować św. Pawła, to wszystko byli mniej więcej tacy sami ludzie, podobnie pojmujący swoje człowieczeństwo. Ale pojawiła się potem problematyka tożsamości, swoistości antropologiczno-kulturowej, „odrębności narodowej”, i to wszystko zainspirowało i teraz jeszcze inspiruje komparatystykę kontrastyczną.

**O. Płaszczewska:** Współczesne literaturoznawstwo porównawcze próbuje znaleźć drogę powrotu do takiej uniwersalności, wypracowując, między innymi, takie koncepcje, jak zainspirowana badaniami Dionýza Đurišina, a roz-

wijana przez badaczy włoskich z kręgu Armanda Gnisciego, Franki Sinopoli i Nory Moll, teoria wspólnot interliterackich (*comunità interletterarie*), zbudowanych z literatur komunikujących się z sobą ze względu na przynależność terytorialną i podobieństwa typologiczne. Specyficznym przykładem takiej wspólnoty są literatury krajów basenu Morza Śródziemnego. To terytorium, na którym obecne są trzy wielkie religie monoteistyczne i na którym przez tysiąclecia toczy się proces nieprzerwanego nakładania się i przenikania cywilizacji, naturalnie sprzyja dialogowi międzykulturowemu. Jest traktowane jako wzór heterogenicznej *comunità interletteraria*, która oddziałuje także na kultury otaczające. Również ze względu na swoją niejednorodność *Mediterraneum* umożliwia wiarę w powstanie i w miarę harmonijne funkcjonowanie przyszłej, „ostatecznej” wspólnoty literackiej o zasięgu globalnym, której stworzenie sugerują komparatyści.

**A. Borowski:** Pojęcia takiej wspólnoty nie trzeba stwarzać, wystarczy przypomnieć sobie *la republique des lettres*, a to pojęcie rozwija szesnastowieczny paradygmat.

**Andrzej Hejmej:** Wróćmy jeszcze do wyjściowego tematu. Zdaję sobie sprawę, że tom *Niewspółmierność* sytuuje się trochę obok polskiej rzeczywistości, ale takie jest zadanie antologii, skoro to „ogród”, „las rzeczy”, *silva rerum*. Antologii nie czyta się w całości – czyta się wybrane teksty. Musimy w tych okolicznościach precyzyjnie pytać o sens dzisiejszej komparatystyki. Jestem bardzo sceptyczny, od razu mówię, jeżeli chodzi o dyscyplinę komparatystyki, wyważanie programów. W książce znalazły się przekłady dwóch programów amerykańskich, a mianowicie Charlesa Bernheimera i Hauna Saussy’ego, ale dwa wcześniejsze, Greene’a i Levina, są do nich w charakterze bardzo podobne. Fakt ten w gruncie rzeczy otwiera miejsce do dyskusji. Jeżeli sformułujemy listę zagadnień, którymi zajmują się polscy komparatyści, to będą one usytuowane trochę obok zagadnień amerykańskich. Nie sądzę jednak, aby teksty zamieszczone w antologii, na przykład Spivak, były aż tak nieprzystające do polskiej rzeczywistości. Profesor Sławek mówił, że poprzez politykę już to się zdarzyło. Tekst Spivak został przetłumaczony na język polski jako *Komparatystyka ekstremalna*, ukazał się w „Recyklingu Idei”, jednym z czasopism społeczno-politycznych, funkcjonuje od ponad roku i rezonuje.

Mamy w istocie rozmaite komparatystyki, zajmujemy się różnymi „komparatystykami”. Diagnozy byłyby chyba zdecydowanie ciekawsze, gdyby poszukać umocowania dla komparatystyki w polskiej rzeczywistości, zastanowić się, w jaki sposób uprawiamy komparatystykę, w jaki sposób myślimy o komparatystyce – nie w sensie programowym, a w sensie naszego działania. Oczywiście, komparatystyka jest polityką. To pierwsza rzecz, o której trzeba by powiedzieć, jeżeli sięgniemy do Philarète’a Chasles’a, Goethego czy Hugona Meltzla. Z inicjatywy Meltzla w latach siedemdziesiątych XIX wieku powstaje pierwsze czasopismo komparatystyczne, w którym podkreśla się,

że komparatystyki nie da się zdefiniować, że to jest sposób działania filologicznego (na łamach „Zeitschrift für vergleichende Literatur”, ukazującego się później jako „Acta Comparationis Litterarum Universarum”, publikuje się skądinąd we wszystkich ważniejszych językach europejskich). Dziś w Polsce często redukujemy sprawy komparatystyki do badań semiotycznych czy strukturalno-semiotycznych. Komparatystykę najczęściej rozumiemy, tu już o tym mówiono, jako badanie związków faktycznych. To zostało niegdyś mocno skrytykowane przez René Etiemble’a oraz paru innych badaczy. Dzisiaj Amerykanie stawiają pytania, które mogą zaskakiwać polskiego komparatystę – jak porównywać, nie porównując, jak porównywać, rezygnując w ogóle z koncepcji porównania, jak teoretyzować kwestię porównywalności. Myślę, że część pierwsza antologii przynosi na te pytania świetną odpowiedź. Czytam zresztą antologię, mając obok niedawno wydaną książkę Tomasza Bilczewskiego *Komparatystyka i interpretacja*. To są prace właściwie równoległe i uzupełniające się. Ich konfrontacja uwydatnia pracę pozycjonowania, którą wykonał redaktor *Niewspółmierności*. Po partiach czysto teoretycznych antologii pojawiają się tylko aplikacje, m.in. przekład, który jest najbliższy Bilczewskiemu, pojawia się też kwestia badań postkolonialnych. W antologii łączy się badania postkolonialne z feministycznymi, genderowymi, najogólniej ujmując – z badaniami nad tożsamością. I to jest komparatystyka, w rzeczywistości „komparatystyka amerykańska”. Trzeba uwzględnić ten fakt, jeśli stawiamy pytanie – naturalnie patrząc przez pryzmat tego, co dzieje się w Europie – o komparatystykę. Jedną więc sprawą zastanawiała mnie w czasie pierwszej lektury. Dopiero na XX stronie, w przedmowie, można się zorientować, że jest to antologia tekstów anglojęzycznych. W gruncie rzeczy jest to *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki amerykańskiej*. Trochę inaczej wygląda dzisiaj komparatystyka francuska. Można chyba tutaj zaryzykować twierdzenie, że jesteśmy póki co bliżej właśnie komparatystyki francuskiej. Jeśli w tekście George’a Steinera (jednej z trzech nieamerykańskich wypowiedzi w antologii), jako jedynym, pojawia się zagadnienie mitu, to okazuje się, że przerabiamy go jednak za propozycjami badaczy europejskich, za „szkołą francuską”. Komparatystyka francuska skądinąd eksponuje badania intersemiotyczne, komparatystyka niemiecka – badania intermedialne. To nie jest zarzut. Po prostu teksty pomieszczone w antologii ukształtowała trochę inna rzeczywistość.

Zapytałbym, jaki jest stan dzisiejszej polskiej komparatystyki, to mnie niebywale interesuje, i ten wątek chętnie rozwijałbym dalej. Pytałbym, jaki jest stan komparatystyki amerykańskiej. Sięgnąłbym po głosy polskich literaturoznawców. Nie dalej niż dwie dekady temu, na początku lat dziewięćdziesiątych (a wówczas powstawały pierwsze teksty tej antologii), profesor Ryszard Nycz we wstępie do jednego z numerów „Tekstów Drugich” użył formuły: „od polonistyki do komparatystyki (i z powrotem)”. Nie było komparatystyki (komparatystyki kulturowej), nie było potrzeby szerszej dyskusji. Potrzeba nowej komparatystyki i dyskusji pojawia się w sytuacji – by powrócić do my-

śli profesora Sławka – kiedy jako literaturoznawcy zaczynamy mówić coraz więcej o polityce, kiedy pojawia się np. problem Śląska. W tej sytuacji wszyscy, którzy zajmują się literaturoznawstwem porównawczym, natychmiast starają się doprecyzować termin „komparatystyka”. Pani profesor Korytowska, na przykład, posługuje się formą „komparatystyka literacka”...

**Maria Korytowska:** Takie określenie pojawia się w nazwie Katedry Komparatystyki; ja używam – jeśli to robię – po prostu określenia komparatystyka. Zresztą katedra prowadzi badania nie tylko w dziedzinie komparatystyki literackiej.

To, co teraz powiem, muszę przedstawić w formie wyznania. Ci, którzy mnie znają, wiedzą, że nie paruję się teorią, nie zgłaszając wobec niej większej nieufności. Po prostu uważam, że w przypadku komparatystyki teoria jest zdecydowanie wtórna. To znaczy, że rozważania teoretyczne na temat komparatystyki, nawet w wykonaniu bardzo wybitnych osób, nie zawsze przekładają się na jakość działalności praktycznej. Bierze się ono z pewnych doświadczeń praktycznych, ponieważ przez parę lat w jakiejś mierze byłam związana z międzynarodową organizacją ICLA/AILC (International Comparative Literature Association/Association Internationale de Littérature Comparée), nawet działając w tak zwanym Komitecie Wykonawczym.

Doświadczenia zbierane wówczas na spotkaniach i kongresach, nielicznych wprawdzie, były następujące: otóż reprezentanci różnych narodów czy kręgów kulturowych przedstawiali stan komparatystyki w swoim kraju. Nie byli to wyłącznie Amerykanie, Francuzi, Niemcy, lecz także przedstawiciele krajów niejednokrotnie dla nas bardzo egzotycznych czy też takich, w których literaturoznawstwo stoi na o wiele niższym poziomie rozwoju, bo i literatura jest młodsza, i metodologia nie istnieje. Na skutek tej konfrontacji zrodziło się we mnie przekonanie, które przetrwało do dziś. Jest to przekonanie o absolutnej niewspółmierności pomiędzy rolą, sytuacją, kondycją komparatystyki poszczególnych krajów. Nie znaczy to, że nie można z sobą rozmawiać, natomiast trzeba pamiętać, że każdy z krajów inaczej postrzega komparatystykę. Zależy to od stopnia rozwoju literaturoznawstwa czy badań kulturowych, od poziomu zaawansowania literackiego. O komparatystyce nie da się właściwie mówić od strony teoretycznej, ustalając jakąś jedną definicję, program lub jedno założenie.

Doświadczenia, uzyskane dzięki kontaktom z europejskimi komparatystami, a przede wszystkim zdobyte w ramach dydaktyki uczelnianej, wskazują, że mamy przed sobą dwie drogi do wyboru. Komparatystyka to albo instytuty i wydziały komparatystyki, gdzie uczy się czegokolwiek, to znaczy tego, na czym znają się poszczególni wykładowcy, albo komparatystyka to ta droga, która jest mi bliższa, a mam nadzieję, że Tobie, Andrzeju – zwracam się do profesora Borowskiego – również. Ta druga droga to solidna baza literaturoznawcza, kulturoznawcza oraz językoznawcza, dotycząca piśmiennictwa narodowego. Konieczna, żeby tworzyć narzędzia myślenia, mówienia, pisanania.

Niezbędna jest też znajomość języków, bo bez niej nie ma żadnej możliwości rozwoju. Przez „języki” rozumiem nie tylko języki obce, lecz także języki tych dyscyplin, z którymi się porównuje – muzyki, plastyki i innych dziedzin. Dopiero później, opierając się na twardej strukturze wykształcenia – można mówić o komparatystyce, ale oczywiście w dziedzinie dydaktyki.

Należy więc poruszyć dwa tematy. Pierwszy to kwestia absolutnej różnicy pozycji komparatystyki w różnych krajach, druga – to kwestia jej usytuowania w obrębie dydaktyki, praktyki uniwersyteckiej. Do tego dochodzi jeszcze jeden problem, a mianowicie związki komparatystyki z polityką. I to właśnie wydaje mi się niewspółmierne w stosunku do dyscypliny. Przecież komparatystyka nie musi być i w dużej mierze nie jest związana z polityką. Ona w tę stronę była i jest ciągnięta przez pewne nurty, tendencje, przez niektórych badaczy, ale bynajmniej tak być nie musi. Czwarta wreszcie, bardzo ważna w praktyce, jest mianowicie kwestia naszej komparatystyki, czyli jej sytuacji takiej, jaka była i jaka jest obecnie, oraz – nie wiem, czy to ma sens – przewidywania przyszłości. Dyscyplina nie rozwija się bowiem w związku z okolicznościami zewnętrznymi, polityką, ale poprzez ludzi, którzy się nią zajmują, poprzez ich kompetencje i umiejętności.

I wreszcie ostatnia rzecz – znów pozwolę sobie na pewne wyznanie – jak mówię, ja zawsze jestem po stronie komparatystyki jako praktyki, praktyki badawczej, poruszania się po terenie, który nie jest ograniczony znajomością wyłącznie własnej literatury i własnej kultury. Który, po wtóre, nie jest uzależniony od jakiegokolwiek metodologii, ponieważ metodologie są, moim zdaniem, na usługach badań porównawczych. Dyskutując o komparatystyce, nie używałabym jednak pojęcia filologii, ponieważ dzisiaj jest ono w pewnym sensie nacechowane. Nie mówię, że to jest niesłuszne, lecz że w powszechnym odbiorze to pojęcie rozumiane jest wąsko, jako badanie bardzo związane z przeszłością. Zgadzałabym się jednak z tezą, że komparatystyka to pewna praktyka. Chciałabym, żeby praktyką pozostała i żeby się tej praktyki jak najwięcej pojawiało. Na szczęście mamy tego godne przykłady.

Wreszcie, żeby zakończyć żartobliwie, bo inaczej nie potrafię, o ile profesor Borowski stracił wiarę, a mam dowód, że była to niegdyś bardzo głęboka wiara, o tyle ja (jeżeli można mówić o święceniach kobiety niebędącej bynajmniej zakonnicej) wiary nie straciłam. Wierzę w komparatystykę jako dyscyplinę praktyczną. A wracając do wysokiego tonu: mam też nadzieję, że jak najwięcej ludzi będzie tę dziedzinę uprawiać z dobrym skutkiem dla polskiej kultury.

**O. Płaszczewska:** Czy potrafimy określić, któredy przebiegają granice komparatystyki, filologii i polityki?

**M. Skwara:** Najprościej rzecz ujmując, z polityką związane jest to, co jest finansowane. W tym sensie komparatystyka wiąże się z polityką, co wyjaśnia też, dlaczego komparatystyka amerykańska aż tak bardzo łączy się z tą

sferą. Wszystko, co finansowane, jest nieodwołalnie skierowane ku polityce. Zwróćmy uwagę, że właściwie każdy punkt naszej rozmowy znajduje odniesienie w wypowiedziach zebranych w *Niewspółmierności*. Bo jeśli pan profesor Borowski mówi o filologii, to proszę zauważyć, jak często, wbrew pozorom, w tekstach amerykańskich pojawia się filologia literatury światowej Auerbacha, Goetheańska *Weltliteratur* komentowana z różnych punktów widzenia. Są to tematy, które powracają niezależnie od zmian paradygmatu. Jeśli mówimy o niewspółmierności, nieprzystawalności instytucji i sposobów rozumienia, przypomina mi się świetny tekst Lindsaya Watersa, opublikowany w antologii, który pokazuje, jak można przy pewnej subiektywnej intencji „czytać” wrogo, ile jest przykładów takich odczytań, a przecież musimy się nauczyć, jak żyć z „niewspółmiernością”. Są różne paradygmaty, są różne nieprzystawalne do siebie sposoby widzenia, a mimo to ciągle rozmawiamy. W tym kontekście pytanie o zasadność i metodę porównania wydaje się szczególnie istotne.

**M. Korytowska:** Jeżeli można wpaść w słowo... Na kongresie, w którym uczestniczyłam ostatnio, padła propozycja, by tematem kolejnego zjazdu była *posthuman literature*. Wtedy z ust pewnego znanego profesora, zresztą niegdyś szefa ICLA/AILC, padło stwierdzenie: „Na taki kongres ja nie przyjadę...”.

**M. Skwara:** Ostatni kongres odbył się w Seulu w sierpniu ubiegłego roku. Na obradach plenarnych występowali koreańscy uczeni. I w zasadzie im bardziej występowali, tym bardziej włos się jeżył na głowie. Prezentowana przez nich zdolność porównywania wszystkiego ze wszystkim jest całkowicie pozbawiona sensu. Jeden z mówców zaczął od Trójcy Świętej, a skończył na spotkaniu w Jałcie. I wszędzie było „trzy”. Jak pięknie, prawda? Mówca spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem i został nagrodzony wielkimi oklaskami. Sądziłam, że się przesłyszałam, ale były głosy z sali, że tak właśnie trzeba.

Tymczasem mnie się wydaje, że zawsze istotna jest elementarna refleksja nad tym, co z czym i dlaczego porównujemy. Dlatego z nadzieją czytałam tekst Petera de Bolla o sensie porównywania. Przykład analityczny zaczerpnięty został z literatury narodowej. Mamy tam Wordswortha, Szekspira i Milтона, czyli twórców w ramach jednej kultury, języka, twórców absolutnie opracowanych, przenicowanych. De Bolla proponuje w tym przypadku zabawę w „co z tym jeszcze można zrobić?”. Moim zdaniem goni w piętę. Gdyby taki tekst był właśnie komparatystyczny, wyszedł poza jedną kulturę, toby się doskonale obronił, wskazywałby bowiem to, co nie było jeszcze porównywane. W tekstach już opracowanych w ramach jednej filologii, jednej kultury komparatystyka sprawdza się jedynie w tym sensie, że ukazuje nigdy nie skończoną zdolność wynajdywania tematów, którymi się można zająć, aby pokazać je w nieco innym świetle.

Mam wrażenie, że istnieją dwa bieguny postępowania humanistów. Z jednej strony, postawa czystej filologii w stylu Auerbacha: człowiek będzie sie-

dział i pisał, nie zastanawiając się, kto i za co to wyda, a po latach jest to nadal doskonałe dzieło. Z drugiej – mamy Damroscha, którego idee są niesłychanie komercyjne, choć nie tak przerażające, jak propozycje Franka Morettiego (mam na myśli *distant reading*). Damrosch proponuje działanie według zasady: „tego nie badano, tym się zajmiemy” i jest to postawa charakterystyczna dla Amerykanów. Mam okazję przyglądania się powstawaniu historii literatury światowej przy ich współudziale. Otóż zawsze zastanawiają się, kto to będzie czytał, jacy będą tam twórcy, kogo z kim się zestawi. Prezentują typowo pragmatyczne stanowisko, które czasem rozbija poważne, metodologiczne dyskusje, bo trudno ustalić kwestie merytoryczne, jeśli ciągle padają pytania komercyjne.

Olga wspomniała wcześniej Ďurišina, co skłania mnie do dygresji na temat wartości anegdoty. Otóż stosunkowo niedawno profesor Halina Janaszek-Ivaničková, nestorka polskiej komparatystyki, ujawniła, że Ďurišinowska koncepcja związków międzyliterackich odniosła sukces, bo sam autor kierował dyskusjami nad tym zagadnieniem. Jeżeli coś się nie zgadzało, dzwonił do delikwenta i tłumaczył, że jego wypowiedź nie pasuje do konwencji i tak to długo „ucierał”, aż wszyscy dyskutanci pokornie zgadzali się na zmiany. Warto więc pokazać anegdoty dyskusyjne, a to w *Niewspółmierności* mamy. Jeśli Rorty powie w antologii wydanej po polsku, że studenci filologii niekoniecznie muszą być filozofami, ma to inny ciężar gatunkowy, niż gdyby to powiedział ktokolwiek inny. Fakt, że takie twierdzenie pada, i to właśnie w antologii przetłumaczonej na język polski, może w pewnym stopniu uzdrowić naszą dyscyplinę. Mam na myśli polonistykę, która ma tendencję podążania za modami, boi się posądzenia, że zajmuje się czymś, czym już nikt się nie interesuje. Pokazanie wewnętrznych sporów komparatystyki amerykańskiej, walki w gruncie rzeczy o kompetencje, o pieniądze, o utrzymanie wydziału, pozwoli, być może, odczarować dyskurs polski, który jest z jednej strony snobizmem podszyty, a z drugiej – małym pragmatyzmem... w Ameryce mówi się inaczej...

**T. Sławek:** Mówiło się inaczej, trzydzieści lat temu...

**M. Skwara:** To też bym widziała jako wielki pożytek z tej antologii, właśnie pokazanie tego, jak się mówiło, poprzez odkrywanie „kuchni”, anegdot, rozmaitych sporów. Cenię twórców tej antologii za zdolność ujawniania ironii i autoironii.

**O. Płaszczewska:** Jakie są inne zalety książki, dzięki której podjęliśmy dyskusję?

**T. Sławek:** Państwo mówili o tylu ważnych rzeczach. Może wspólnym mianownikiem będzie dla nich to, za co książkę pana Bilczewskiego i jego współpracowników warto pochwalić. To książka, która jest właściwie nie

o komparatystyce, tylko o statusie profesji, i zasadniczo to też wielki powód, dla którego powinniśmy okazać wdzięczność panu Bilczewskiemu i współpracownikom.

Prawdą jest, że wiele z tych anglosaskich tekstów jest nadętych i ma taką, jak się pan profesor Bakula wyraził, kosmiczną skalę. Zgadzam się z prof. Skwarą, że de Bolla rzeczywiście w piętękę goni i na pytanie „co z tym jeszcze zrobić” odpowiedział: „upstrzyć terminologią i pewnego rodzaju retoryką”. Ale to drobiazg. Ważne jest, że Amerykanie, zajmując się sobą, jak Państwo powiedzieli, wiedzą, jak to robić.

Sądzę, że amerykańscy komparatyści zajmują się sobą z kilku powodów. Po pierwsze, nie chcą, żeby się nimi zajęli inni. Po drugie, wiedzą, że inni i tak się nimi zajmą. W związku z tym oni muszą zewrzeć szeregi, być może trochę paranoicznie, by zobaczyć, jaki jest stan ich świadomości. Czytam więc *Niewspółmierność* także jako diagnozę stanu, w jakim znajduje się refleksja humanistyczna ogólnie w świecie, w tym przypadku w Ameryce. Dużą zasługą książki pana Bilczewskiego jest to, że daje asumpt do dyskusji nad stanem świadomości profesji, a szczególnie komparatystyki.

**O. Płaszczewska:** Spróbujmy zatem zastanowić się nad naszą komparatystyczną tożsamością....

**T. Sławek:** Zgadzam się z panem profesorem Borowskim, że filologia jest ważnym słowem i komparatystyka widziana przez jej pryzmat to zapewne *nihil novi*. Przekonuje mnie też teza, że literaturoznawstwo porównawcze to rodzaj filologii. Bliskie jest mi również twierdzenie, że komparatystyka jest sposobem działania. Zastanawiam się, czy da się obronić jej filologiczne korzenie. Mam tu poważne wątpliwości, między innymi dlatego, że nie istnieje dzisiaj klasyczna podstawa filologiczna, łacina, greka, jeden język orientalny, na przykład hebrajski, czyli to, co powinno być bazą dla każdego szanującego się filologa. Uderzmy się w piersi. Z tego wynika przekonanie, że komparatystyka to jednak wywodzący się z filologii sposób działania refleksyjnego. Wspomniany przez panią Skwarę Waters, którego artykuł jest najklarowniejszym i „najfajniejszym” tekstem, gwiazdą przewodnią książki, mówi w pewnym momencie bardzo wyraziście: „bezrefleksyjne życie właściwe tym, którzy kształtują je zgodnie z dyktatem tego, co Geertz nazywał «gęstymi pojęciami», wolne od rzadkich pojęć tworzonych przez ludzi, obiecuje «postludzki animalizm»”, postludzką literaturę. Krótko mówiąc: widzę komparatystykę jako sposób działania refleksyjnego i nierefleksyjności istnienia. Tak bym to nazwał. W tym sensie zgadzałbym się z tymi dość licznymi w antologii głosami, które traktują komparatystykę jako działalność nieco subwersywną wobec przyjętych stylów bycia, życia i myślenia.

Dobrze, że pamiętamy o tradycjach filologicznych, że one ciągle są praktykowane. Literaturoznawstwo porównawcze o nachyleniu filologicznym – w świetle tego, co profesor Borowski powiedział o utracie jedności umysłu



ludzkiego – jest projektem w pewnym sensie syzyfowym. Waters bardzo ładnie to podsumowuje: „Nie ma czegoś takiego jak esencja człowieczeństwa. Jednak zebranie się wokół pewnego przedsięwzięcia artystycznego stawia ludzi dzielących pogląd, iż konkretne dzieło sztuki robi z nimi coś dobrego, w sytuacji, która pozwala odczuć, że kody społeczne zdolne do tego, aby ich podzielić, zostały zawieszono”. Otóż ja sobie ten cytat nad łóżkiem wieszam. Ten projekt jest syzyfowy, bo my tej wspólnoty ludzkiej, w sensie esencji, nie znajdziemy. Jednak ten projekt komparatystyczny, w zapleczu filologicznym, z obecnym sposobem działania refleksyjnego, określiłbym jako nieustanne próby dochodzenia do niemożliwego scalenia esencji ludzkiej, oczywiście wokół dzieł sztuki. Jest tu miejsce na wspomnianą przez panią Płaszczewską wspólnotę Morza Śródziemnego, z zastrzeżeniem, że nie można zapominać o różnicach obecnych tam religii monoteistycznych. To jest fundamentalna sprawa. Na marginesie można dodać, że bardzo ciekawe rzeczy dzieją się z późnym Derridą w Algierze. Warto byłoby poświęcić temu małe seminarium. Zresztą wyszła taka książka *Derrida à Alger*. Tam jest ten właśnie projekt: czy my możemy wokół Morza Śródziemnego zrobić coś razem? Brakuje nam pewnie wiedzy na temat islamu i pewnie będziemy za to pokutować.

Wracając do naszej dziedziny – o literaturoznawstwie porównawczym nie należy myśleć w kategoriach osobnych departamentów komparatystycznych, bo to byłby cios w samo serce tego, co ma być inter-, transdyscyplinarne. Oczywiście, mam świadomość, że amerykańska komparatystyka jest bardziej niż polska narażona na presję rynku i mechanizmów finansowania. Jednak wydaje mi się, że ta rozmowa stanowi też fragment pytania, czy nasze środowisko jest gotowe na poważną dyskusję o zmianach. Obawiam się, że nie bardzo. Może jednak to nasze małe spotkanie okaże się początkiem jakiejś większej debaty. Jeśli Państwo pozwolą, jeszcze jeden cytat. Francesco Loriggio posługuje się słowem, którego tutaj nie użyliśmy, a które w polskiej tradycji ma dość niejednoznaczną wymowę. W antologii znajdziemy artykuł, który przemawia na rzecz właściwego rozumienia kosmopolityzmu. Wydaje mi się, że zdanie „komparatysta jest z definicji kosmopolitą, ale nie powinien być kosmopolitą bez korzeni” oddaje istotę filologii, o jakiej mówił profesor Borowski. Chodzi bowiem o kosmopolityzm z poważnym zapleczem narodowej kultury, nie lubię tego przymiotnika, ale nie ma wyjścia.

**M. Korytowska:** Jeżeli można, wypowiem się *ad vocem*. Chciałabym się podpisać pod jedną rzeczą i stanowczo przeciwstawić drugiej. Mianowicie podpisać pod pomysłem, żeby komparatystykę traktować jako sposób myślenia. Profesor Sławek przecież chciał powiedzieć, że komparatystykę należy pojmować jako sposób myślenia o literaturze i sztuce, biorąc pod uwagę też inne sztuki.

Stanowczo natomiast chciałabym się przeciwstawić wplataniu komparatystyki w politykę, ideologię. To, moim zdaniem, nie jest konieczne. Polityki da się uniknąć. Jako punkt wyjścia proponowałabym to, co Niemcy w XIX wie-

ku nazywali *das Interessant*: Schlegel sądził, że taki powinien być główny przedmiot literatury, ale można to również odnieść do literaturoznawstwa, jak sądzę. Mam na myśli branie pod uwagę przede wszystkim tych zagadnień, które są interesujące, które sytuują się na obrzeżach literatur różnych bądź literatury i sztuki, i zajmowanie się tymi problemami bez zaplecza ideologicznego, bez zaplecza koniecznie metodologicznego, a zwłaszcza przejętego, modnego, stosowanego w danym momencie. Tak traktowana komparatystyka – jeśli weźmie się pod uwagę światowe, ale również polskie dokonania – ma po prostu sens. Wpłytywanie automatycznie w politykę, tak jak to się dzieje tam, gdzie się musi dziać, czyli na przykład w Stanach, albo gdzie się musiało dziać ze względów zewnętrznych, u nas jest niepotrzebne i stanowi fałszywą ścieżkę, która zepchnie nas albo w jakieś ideologiczne „za”, albo w jakieś ideologiczne „przeciw”. Uważam, że trzeba się zajmować się tym, co interesujące. Tym, co ktoś potrafi, do czego ma kompetencje, umiejętności i serce.

**A. Borowski:** Myślę, że słowo „kosmopolityzm”, skądinąd bardzo mi bliskie, nie jest tutaj konieczne, bo to neologizm (choć nawiązujący do Kantowskiego *Weltburgerrecht*) jednak późny, upowszechniony chyba dopiero przez stalinowską propagandę antyeuropejską. Istnieje znacznie trafniejsze od niego pojęcie – uniwersalizm. Mówimy o uniwersalizmie literatury, kultury, i to jest słowo bliższe filologii. Kosmopolityzm ma natomiast pewne ideologiczne nacechowania. Co do polityczności: przypomnijmy sobie, jak to za czasów naszej młodości komparatystyka była podejrzana z powodów politycznych, potem znowu z tych samych powodów zrobiła się modna. Obawiam się, że komparatystyka w ogóle, jak już mówiłem, miała zawsze jakieś polityczne konotacje.

**M. Korytowska:** Miała, ale nie musi mieć.

**A. Borowski:** Owszem, choć jednak miała, to dlatego ją uprawiamy, że już nie musi mieć. Poza tym samo pojęcie narodowej literatury rodzi wątpliwości. Przecież *scriptores Poloniae* oznacza u Starowolskiego piszących też po łacinie. Zatem język etniczny nie musi być wyznacznikiem literatury narodowej. Kiedy profesor Sławek mówi o śląszczyźnie czy góralszczyźnie, to są to może anegdoty, ale sygnalizują problem. Otóż niechby komparatystyka odpowiedziała na pytanie, co to znaczy narodowa literatura dzisiaj: na przykład co z tym, co pisze Pakistańczyk w Anglii po angielsku, zresztą coś podobnego było z Conradem... A dalej jeszcze pytanie o relacje między pojęciami literatury narodowej i literatury powszechnej.

**O. Płaszczewska:** Wykorzystam wypowiedź profesora Borowskiego jako pretekst. Wszyscy tutaj jesteśmy polonistami. Wszyscy poruszamy się po terytorium filologii, która jest filologią narodową, choćby ze względu na przynależność językową. Czy każdy z Państwa, począwszy od redaktora antologii,

mógłby określić, ku jakim sferom porównania skierowali się Państwo, wychodząc z terytorium polonistyki, jakim obszarem komparatystyki się Państwo zajmują?

**Tomasz Bilczewski:** Zacznę od tego, że padło tutaj pod adresem *Niespółmierności* wiele interesujących uwag, za które bardzo dziękuję. Nie sposób odnieść się w tym momencie do wielu zasługujących na komentarz kwestii, spróbowałbym jednak zatrzymać się przy dwóch – jak mi się wydaje – najistotniejszych.

**O. Płaszczewska:** Panie Tomku, a odpowie Pan na pytanie?

**T. Bilczewski:** Odpowiem, ale najpierw chciałbym nawiązać do wypowiedzi pana profesora Andrzeja Borowskiego, który przypomniał, bardzo ważną dla literaturoznawstwa porównawczego, tradycję filologii. To podstawowy punkt odniesienia dziewiętnastowiecznej komparatystyki. Zwrócę tylko uwagę, że młoda dyscyplina jawiła się wówczas wielu jej zwolennikom jako reforma filologii. Programowe – powiedzielibyśmy z perspektywy czasu – wystąpienia takich uczonych, jak François Raynouard, Philarète Chasles czy Hugo Meltzl de Lomnitz były skoncentrowane na rewizji praktyk kultywowanych na obszarze historii literatury czy tradycyjnej filologii, której zaczęto tworzyć konkurencję w postaci „filologii nowej”. Skąd to się wzięło? Ano z pojawiającej się z wyjątkowym nasileniem potrzeby dyskusji o metodzie. Znamienne, że ówczesna debata nad dawnymi pracami poświęconymi, powiedzmy, *langue d’oc*, by odwołać się do przykładu, nie tyle podważała wartość istniejących już rozpraw, np. Donatusa Provincialisa, ile widziała w nich metodologiczne mankamenty, mówiąc wprost: brak odpowiedniej procedury analitycznej. W zasadzie dyskusja nad dziewiętnastowieczną komparatystyką była wielką dyskusją nad tradycją filologiczną.

**A. Borowski:** I jej przystosowaniem do tego, co teraz robimy.

**T. Bilczewski:** Oczywiście. Trzeba się jednak zastanowić, czy jesteśmy w stanie bronić filologii jako kategorii spajającej różne – niejednokrotnie nieprzystające do siebie – sposoby uprawiania komparatystyki. Dyscyplina mówi obecnie wieloma językami, często odmiennie przez nas wartościowanymi. Ponieważ wspominało tutaj tekst Petera de Bolla – dość kontrowersyjny, trudny w lekturze, miejscami mocno dyskusyjny i pewnie niejednokrotnie irytujący językowo – chciałbym zaproponować, by spojrzeć na niego od nieco innej strony. Według mnie nie chodzi w nim o to, by uprawiać żonglerkę terminologiczną i drażnić czytelnika, lecz o to, by osłabić nieco nasze dobre samopoczucie i pokazać, że to, co porównujemy – elementy porównania – mają niesłychanie złożoną naturę, że są niestabilne, nieustannie się różnicują, przesuwają swoje granice, są podmiotowo zapośredniczone. Wspomniałem już przed momentem o filologii, ale chciałbym jeszcze dorzucić komentarz do drugiego ważnego

wątku tej rozmowy: wydaje mi się, że chyba trochę nie doceniamy Amerykanów, którzy w drugiej połowie XX wieku stworzyli wspaniałą instytucjonalną tradycję komparatystyki. Nie postrzegałbym prowadzonych przez nich debat jako wyrazu szczególnego zadufania w sobie, ale rozwiniętej zdolności do autorefleksji. Proszę wskazać jakąkolwiek komparatystyczną tradycję, która co dziesięć lat bada swoje własne akademickie fundamenty, legitymizację wytwarzanej przez siebie wiedzy. Warto chyba też przypomnieć, że to właśnie amerykańska komparatystyka dała w okresie wojennym i powojennym schronienie wielu wybitnym europejskim intelektualistom, a jej struktury – już znacznie później – pozwalały rozwinąć skrzydła tym wybitnym uczonym, których długo nie doceniano w europejskich akademiach, a którzy po latach wracali do nich w atmosferze towarzyszącej im sławy.

**M. Korytowska:** Francuzi wydają regularnie czasopisma, publikują okresowo tak zwany *Bilan des recherches*...

**T. Bilczewski:** W Stanach Zjednoczonych tego typu działania wyglądają jednak inaczej, inny też jest zasięg ich oddziaływania. Bezprecedensowe wydaje się to, że amerykańska komparatystyka bada swoje podstawy w sposób niezwykle otwarty. Teksty raportów są wielokrotnie publicznie komentowane. Zanim zostaną przedstawione w swym ostatecznym kształcie, poddaje się je dyskusji, co znakomicie pokazuje historia ostatniego amerykańskiego dokumentu przygotowanego przez Hauna Saussy'ego, stanowiącego podstawę późniejszej książki *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Przy okazji redagowania tekstów do *Niewspółmierności* miałem możliwość przekonać się, jak zmieniały się poszczególne ich akapity, jak łączyły się ich wcześniejsze wersje. Innymi słowy, to wielka amerykańska debata nad stanem dyscypliny, oddziałująca na wiele obszarów dzisiejszej humanistyki. Tej umiejętności otwartego debatowania właśnie chyba u Amerykanów nie doceniamy, dobrze też wiemy, że aby coś na dobre zaistniało w przestrzeni uniwersytetu, musi przejść długą drogę instytucjonalizacji (przy okazji: ostrożnie trzeba podchodzić do porównywania polskich i amerykańskich struktur akademickich, niezmiernie zróżnicowanych w zależności od regionu i jego uniwersyteckiej tradycji – często są one do siebie po prostu nieprzystające). Niezwykle intensywny instytucjonalny rozkwit komparatystyki amerykańskiej nie był oczywiście pozbawiony politycznych przesłanek, nie chodzi mi jedynie o zimnowojenne strategie opisywane przez Spivak. Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte w Stanach Zjednoczonych to oczywiście konsekwencje wywołanej wojną wędrówki europejskich polihistorów, z niej wyłania się zaproponowana przez Welleka wizja komparatystyki jako miejsca poznawania „uniwersalnego człowieka” i jego wytworów. Szybko jednak pojawiły się nurty podminowujące to uniwersalne przesłanie, spychające w cień założenia dyscypliny, o której marzył Wellek. I jeszcze jedno: to, co wydaje mi się u Amerykanów szczególnie cenne, to stworzenie w ramach komparatystyki tradycji mówienia o miejscu

dyscypliny w ramach humanistyki i struktury nowoczesnego uniwersytetu, który coraz trudniej w XX wieku radził sobie ze swymi, humboldtowskimi z ducha, podstawami antropologicznymi. Przywołam w tym miejscu książkę Billa Readingsa *The University in Ruins*, pracę znakomicie zapowiadającego się komparatysty, który zginął przedwcześnie w katastrofie lotniczej (przypomnianą w antologii dzięki tekstowi Jonathana Cullera).

A teraz, Olgo, spróbuję jeszcze odpowiedzieć na Twoje pytanie. Komparatystyka według mnie to szkoła krytycznego myślenia, w której stwarzamy sprzyjające warunki do tego, by zastanowić się, co kulturowo własne, bliskie i znajome poprzez konfrontację z tym, co inne. To przestrzeń oglądania siebie i różnego typu wspólnot w „innym wzorze” – jak mówił Eliot, a za nim kolejni poeci. Komparatystyka sprzyja zadawaniu pytań o kształt języka, którym o świecie opowiadamy, w konfrontacji z innymi językami, dlatego też w sposób szczególny interesuje mnie problematyka przekładu, spotkania języków właśnie, ich transferu, translacji, niesłuchanie przewartościowana przez akademię w ciągu ostatnich trzydziestu, czterdziestu lat. Oczywiście, bliska nam wszystkim jest literatura; dziś komparatystyka, w czym rzecz jasna nie jest osamotniona, stawia pytania o jej zmieniającą się pozycję i rolę w kulturze, we wspólnotach. Nasza działalność wywodzi się z tradycji studiowania „literatury narodowej”; literaturoznawstwo porównawcze pokazuje przemianę, jakiej podlega rola tego pojęcia w kształtowaniu podmiotowej tożsamości. We wspomnianej już książce Readings zwraca uwagę, że zmieniająca się struktura życia uniwersyteckiego to znakomity przykład przestrzeni, w której dokonuje się rewizja pojęcia „narodu”. Dyskusja nad tą kwestią rysuje się przed nami coraz wyraźniej, zwłaszcza w momencie, gdy polski system szkolnictwa wyższego przechodzi gruntowne zmiany. Proces ten zmusza nas do coraz poważniejszej refleksji nad naszym umiejscowieniem w ramach większych struktur akademickich, co widać choćby w dyskusji nad parametryzacją, nad tym, jak będziemy oceniani jako badacze i dydaktycy, nad tym, jak będzie szacowana wartość pracy naszych studentów. Czeką nas w tej materii sporo do zrobienia, a jak sądzę, komparatystyka amerykańska dysponuje doświadczeniem, którego nie można lekceważyć.

**A. Hejmej:** To, o czym teraz mówisz (instytucja, parametryzacja...), bardzo mnie niepokoi. Odchodzisz radykalnie od tego, co jest istotą Twojej antologii. Wrażenie po lekturze Twojej pracy doktorskiej i antologii jest takie, że stawiasz zdecydowanie na to, co profesor Sławek nazywa „gestem komparatystycznym”, na to, co „sąsiedzkie”, co otwarte na przygodność interpretacji, a z tego wynika kwestia „polityki”. Nie wyjdziemy poza politykę. Pani Profesor, już sam fakt, że zestawiamy danego pisarza z innym pisarzem, jest gestem politycznym, krótko mówiąc.

**M. Korytowska:** Dla mnie nie. Przed laty poznałam panią profesor z Norwegii, niejaką Luizę Vinge, która się zajmowała właśnie literaturą norweską z tak

zwanych małych obszarów. Czyli literaturą lokalną. W tym nie było cienia polityczności. Ona po prostu zajmowała się lokalną literaturą pisaną, jak rozumiem, w języku norweskim, ale takim specyficznym dla danego regionu. I nie było w tym cienia polityki, może dlatego, że to Norwegia. Nie odczuwano tam takiej konieczności.

**A. Hejmej:** Sam fakt, jak jesteśmy postrzegani jako komparatystyka polska na świecie, jest poniekąd gestem politycznym. Isabelle Piette mogła w latach osiemdziesiątych pisać, że nie ma w tej części Europy komparatystyki (interdyscyplinarnej). Ale i dzisiaj, jeżeli w jakimkolwiek raporcie pojawia się tekst o komparatystyce środkowoeuropejskiej, to jego autorem jest ktoś spoza naszej rzeczywistości (politycznej). To skutek zbędnej wstrzemięźliwości: nie jesteśmy nadal w stanie zająć się na przykład badaniami intermedialnymi.

Ciekawszy w tym kontekście politycznym byłby wątek interpretacji. Tekst George'a Steinera *Czym jest komparatystyka literacka?* przynosi tutaj wywoławczą diagnozę, chociaż – i to mnie tu interesuje w sposób szczególny – sama propozycja nie powstałaby, gdyby nie konwencja wykładu uniwersyteckiego. Steiner w zasadzie nigdy nie interesowało to, czym jest komparatystyka, że to mogą być trzy nurty, tematologia etc. Jego wcześniejsze propozycje są zupełnie inne, on mówi o interpretacji w zupełnie szerokim znaczeniu, rzecz jasna hermeneutycznym...

**T. Bilczewski:** Przepraszam, że Ci wchodzę w słowo. Steiner mówi o komparatystyce także wcześniej, i w innych miejscach. Ten temat nie pojawia się w jego wykładzie nagle i niespodziewanie.

**A. Hejmej:** Steiner mówi o działaniu komparatystycznym, ale nie o instytucji. Wykład natomiast, ze względu na zobowiązujące zaproszenie i konwencję, zmusza go do wyznaczenia tych trzech kwestii: przekładu, którym się zawsze zajmuje, „tematologii” i recepcji literatury.

**T. Sławek:** W antologii przywołany zostaje też głos Rey Chow, która powiada, że nie możemy zostawić polityki i zająć się mediami. Oczywiście jest to podszyte ironią.

**A. Borowski:** Ja bym się politycznością nie zajmował. Raczej bym egzorcyzmował ideologię i ideologizację.

**T. Bilczewski:** Tyle że chyba nie mamy wyjścia, musimy brać pod uwagę politykę, nawet w najbardziej elementarnym jej rozumieniu, przyglądać się uważnie, „na co politycy nam pozwolą”. Współczesny uniwersytet to nie jest już tylko *universitas*, wspólnota. To także mechanizm korporacyjny, w którym coraz istotniejsze są czynniki budżetowo-biznesowe.

**A. Borowski:** Nie wiem, czy to jest źle, wie Pan, to taka sobie finansowa ontologia uniwersytetu...

**T. Bilczewski:** To trudna sprawa. Uniwersytet powinien być, z jednej strony, jak najlepszą korporacją, której mechanizmy działania pozwalają uczonym na maksymalną kreatywność (życzyłbym sobie, żebyśmy mieli takie warunki pracy jak komparatyści w Stanach. Taką wolność dostępu do badań i publikacji na przykład). Z drugiej strony, trzeba dbać, by uniwersytet nie zapomniał o swoich korzeniach, o tym, że jest właśnie wspólnotą uczonych, gdzie pewnych wartości broni się dla nich samych, a nie ze względu na rynkowe uwarunkowania. I jeszcze kilka słów tylko. Jak rozumiem, pytanie o praktykę i zainteresowania dotyczy także dydaktyki. Mamy od kilku lat na Wydziale Polonistyki Centrum Studiów Humanistycznych, powołane do istnienia dzięki życzliwości władz rektorskich i wydziałowych oraz międzynarodowym kontaktom profesora Michała Pawła Markowskiego. Nasza działalność polega na przyciąganiu cudzoziemców zainteresowanych studiowaniem literatury i kultury, zwłaszcza polskiej, w Krakowie prowadzimy programy – często indywidualnie dopasowane do potrzeb każdej z partnerskich uczelni, co wymaga ogromnej pracy – na wszystkich poziomach: od szkół letnich po studia doktoranckie. W ciągu ostatnich lat przygotowaliśmy programy dla najlepszych: Princeton, Northwestern, Brown itd. Chciałbym jednak zwrócić szczególną uwagę na nasz międzynarodowy program doktorski Cultural Studies in Literary Interzones. Centrum Studiów Humanistycznych w latach 2009–2018 działa bowiem jako część konsorcjum szesnastu uniwersytetów z Azji, Australii, Ameryki Południowej i Ameryki Północnej. Studenci mają możliwość uzyskania doktoratu w trzech dziedzinach: komparatystyki, kulturoznawstwa i antropologii obrazu. Stwarza się im niezwykle szansę uzyskania znakomitego stypendium, podróŜowania, intelektualnego rozwoju na kilku uczelniach, w tym przynajmniej przez semestr na innym kontynencie. Dyplomy doktorskie wydają uniwersytety z Tybingi, Perpignan, Bergamo, Rio de Janeiro i New Delhi. Zajęcia prowadzone są głównie po angielsku i francusku, jakkolwiek dopuszcza się wykorzystywanie oficjalnych języków instytucji wchodzących w skład konsorcjum.

**M. Korytowska:** To mi przypomina nasze czasy z obowiązkową hegemonią rosyjskiego.

**T. Bilczewski:** Nie ma najmniejszego śladu hegemonii. Jest pluralizm, który pozwala spotkać się ludziom z odległych zakątków świata. W praktyce wygląda to, jak do tej pory, znakomicie. W tym roku w ostatniej fazie rekrutacji pojawiło się sześćdziesiąt projektów doktorskich, wśród nich autorstwa kandydatów z Polski. Co więcej, po raz pierwszy Polak uzyskał jedno z dziewięciu stypendiów, co, w świetle ogromnej konkurencji, stanowi niemałe osiągnięcie. Nasi młodszy koledzy znakomicie sobie radzą. Jeszcze raz podkreślam, angielski i francuski to w tym programie dwa równorzędne języki.

**M. Korytowska:** A studenci wybierają francuski?

**T. Bilczewski:** Tak wybierają. Warto dodać, że jest to pierwszy humanistyczny program doktorski sponsorowany w całości przez Unię Europejską w ramach systemu Erasmus Mundus. Udało się to, mimo że – jak wszyscy wiemy – w projektach unijnych humanistyka zazwyczaj przegrywa z priorytetem „bio, techno, info”. Droga, jaką przeszła ta inicjatywa, by uzyskać poparcie, to dobra odpowiedź na pytanie o polityczność komparatystyki. Polityka zawsze kształtowała naszą dyscyplinę, nadal kształtuje i wszystko na to wskazuje, że nic się pod tym względem nie zmieni. Trzeba tylko mieć nadzieję, że wspólnym wysiłkiem uda nam się wykorzystać politykę dla jej dobra. To trochę od nas zależy, jak będziemy negocjować nasze miejsce w ramach nowoczesnego uniwersytetu.

**O. Płaszczewska:** Panowie spojrzeli na komparatystykę głównie przez pryzmat instytucji. Wzmianka o Steinerze pozwala nam wrócić do pytań o obszary komparatystyczne, którymi się Państwo zajmują. Jak to wygląda, na przykład, w Poznaniu?

**B. Bakula:** Komparatystyka jest dla nas próbą odpowiedzi na potrzebę praktycznego połączenia działalności badawczej i edukacyjnej. Przed 1989 rokiem polonistyka – jak większość „narodowych” dziedzin humanistyki w krajach komunistycznych – była bardzo jałowa, to znaczy wypłukana z wszelkiej żywej wielokulturowości. W minionych dwudziestu latach gwałtownie wzrósł głód wypełnienia tej luki. Głód pewnej nowej perspektywy wynikającej z sąsiedztwa, które nie okazało się wartością pustą, choć takie były pozory. Patrzyliśmy na siebie przez granicę, ale w zasadzie niewiele o sobie wiedzieliśmy. Znam to z doświadczenia, gdyż nieustannie jeżdżę po krajach sąsiedzkich, zbieram literaturę i staram się dojść do porządku także z tą wiedzą.

Moja, a właściwie nasza (wypowiadam się w imieniu zespołu, który reprezentuję) koncepcja komparatystyki wyrosła z potrzeby połączenia filologii ze studiami w szerszym sensie kulturowymi. My to przełożyliśmy na praktyczny aspekt: stworzyliśmy dwustopniowy model studiów terytorialnych w Poznaniu. To się nazywa: filologiczno-historyczne studia środkowoeuropejskie. Podkreślam, że są to studia łączące dwie dziedziny bardzo bliskie, a jednocześnie mające swoje osobne i pilnowane zazdrośnie przedmioty badań. Udało się to spoić. Trzecim obszarem jest właśnie środkowoeuropejskość rozumiana filologicznie, historycznie, kulturowo i politycznie, czy nawet etnologicznie.

Takie filologiczno-historyczne studia środkowoeuropejskie to przede wszystkim nauka trzech języków zgodnie z modelem klasycznym komparatystyki, tutaj są to języki wschodnio- i zachodniosłowiańskie: czeski, węgierski i ukraiński. Do tego dodajemy, obok historii regionu, elementy prawa czy ekonomii. To jest gigantyczny wymiar godzinowy, razem ponad 3000 godzin



na dwóch stopniach, wykraczający poza możliwości i założenia polonistyki. Staramy się to realizować w sposób w miarę skrupulatny. Jest to koncepcja komparatystyki praktycznej, która się sprawdza i musi się sprawdzić poprzez wykonywanie pewnego typu czynności porównawczych. Musimy odnosić się do rzeczywistości środkowoeuropejskiej w każdym niemal aspekcie naszego działania, a zwłaszcza wtedy, kiedy mówimy o polskiej literaturze i historii. To jest punkt wyjścia. Idea ta jest rezultatem studiów nad *Prelekcjami paryskimi* Mickiewicza, bo to stamtąd została wywiedziona koncepcja integracji. Jest to więc typ komparatystyki integralnej. Tak jak Mickiewicz w swoim czasie, łączymy filologię, historię, obserwację nad językiem, życiem społecznym i pewną ideą wspólnotową, która musi być wyraźnie zauważalna. Wydaje nam się, że ma sens zwłaszcza uczenie trzech języków, poznawanie przynajmniej czterech bądź pięciu literatur. Oprócz kursu literatury polskiej jest tam także kurs literatury czeskiej, słowackiej, węgierskiej, jidysz. To są wszystko, z wyjątkiem literatury serbołużyckiej, przedmioty obligatoryjne. Staramy się łączyć filologiczność z historią jako niezbędnym dopełnieniem studiów filologicznych. Nie możemy sobie wyobrazić innej pracy komparatysty. W związku z tym wyłania się ta nieszczęsna inter-, a nawet transdyscyplinarność, która z jednej strony jest przekleństwem filologii, a z drugiej daje jej pewne instrumenty i narzędzia. Nie wiem, jak to się skończy. Jesteśmy w trakcie eksperymentu. Taki program ułożyliśmy i on nas obliguje do pewnych komparatystycznych zachowań nie tylko badawczych, ale przede wszystkich edukacyjnych. Z tego też wynikają dalsze konsekwencje. Bliższa w tej koncepcji komparatystyki, jako pewnej praktyki edukacyjnej, integrującej pewną wyselekcjonowaną pulę dziedzin, jest formuła kulturologiczna niż czysto filologiczna. Dlatego proponujemy hungarologię, a nie hungarystykę jako czystą filologię czy naukę języka wyłącznie, bohemoznawstwo, a nie filologię czeską bądź słowacką, bądź ukrainoznawstwo jako poszerzającą dziedzinę, która zwraca uwagę na folklor, historię, politologię. To także formuła zapoznawania terytorialnego integrującego, przenikającego, transetnicznego.

Działając w ten sposób, chcielibyśmy uzyskać edukacyjny efekt integralności poprzez wiedzę o różnicach i podobieństwie na wielu płaszczyznach życia historycznego i współczesnego w Europie Środkowej. Jak powiedziałem, przyświeca nam idea, którą wyczytaliśmy właśnie w *Prelekcjach paryskich* Mickiewicza. Tam jest źródło polskiej komparatystyki, tam jest ta fundamentalna idea, którą poszerzamy poza kraje słowiańskie. Rzecz jasna, na pewno w węższym nieco obszarze terytorialnym, starając się jednak łączyć tę materię historii, geografii, filologii z pewnym duchem, który w tych *Prelekcjach* wciąż jest i żyje. Ważne są zwłaszcza niektóre aspekty tych lekcji. Nam nie chodzi o jakiś mistycyzm, o wyłącznie polityczne orientacje Mickiewicza, które on tam zaznacza. Chodzi o metodę łączenia zjawisk. Warto dojść do głębszej istoty metody Mickiewicza, by można było z niej czerpać. Nasz ideał to Mickiewicz jako komparatysta.

**A. Borowski:** ... i jako filolog.

**B. Bakula:** Ale również komparatysta. Tutaj Mickiewicz jest pewnym ważnym punktem wyjścia.

**A. Borowski:** Chciałem się tylko dopytać, czy ten projekt ma coś wspólnego z Collegium Gnesense?

**B. Bakula:** Nie, to jest zupełnie osobne przedsięwzięcie. To są studia dwuwydziałowe, w formule makrokierunku, i wymagają wielkiej energii oraz współpracy. Mamy w zasadzie do czynienia z eksperymentem, którego istotą jest koncepcja komparatystyczna, a nie koncepcja wyjęta z uczenia tylko literatury, historii czy muzyki, ale właśnie ich łączenia. Notabene, jest tam też spory dział poświęcony historii i teorii muzyki, filmowi, a nawet teatrowi w Europie Środkowej. Tak wygląda obszar, którym zajmujemy się w Poznaniu na polonistyce.

**O. Płaszczewska:** A czym zajmują się i jak rozumieją komparatystykę badacze krakowscy?

**A. Borowski:** Powiem krótko, w trzech akapitach, i w nich postaram się udzielić odpowiedzi na Pani pytanie o funkcjonalność komparatystyki. Zacznę od dydaktyki. Mam kurs tak zwanej literatury staropolskiej, ale oczywiście nie „staropolszczyzny” tylko. Trudno jest przecież zignorować trzy wielkie tradycje, z których polska kultura literacka wyrastała: *traditio hebraica*, „*pagana*” i *Christiana*, a to już jest obszar literatury powszechnej. W dodatku nasza literatura narodowa to też twórczość łacińska. Mamy więc z konieczności komparatystykę aplikowaną do wykładu o dawnej literaturze polskiej jako europejskiej. Nazywam to europeistyką literacką, bo to są faktycznie European Studies, ale skupione na literaturze.

Punkt drugi: studia tożsamościowe. To, czym się zajmuję, to problem tożsamości narodowej i jej wyznaczników. Komparatystyka, jakkolwiek by się ją tu rozumiało, stawia pytania o literackie wyznaczniki tożsamości, o jej formuły. Literatura bowiem kształtuje świadomość narodową, czyli tożsamość uświadomioną, i jednocześnie ją wyraża.

Wreszcie punkt trzeci: studia interdyscyplinarne, jakie uprawiamy w instytucji znanej Państwu, czyli w Akademii Artes Liberales, gdzie różne kierunki i specjalności studiuje ludzie na kilku uniwersytetach równocześnie. Jest to również oczywiście dla nas miejsce zastosowania metod współczesnej komparatystyki.

Dziękuję.

**A. Hejmej:** Jestem w trudnej sytuacji. Przynależę do katedry teorii literatury, gdzie, jak wiadomo, wszyscy, razem z profesorem Anną Burzyńską, optujemy za antyteorią, czyli „zakazem” teorii. Do komparatystyki zbliżałem się właściwie

„drzwiami kuchennymi”. Istnieją zjawiska literackie z tzw. pogranicza sztuk, które próbowałem interpretować. Na etapie doktoratu w latach dziewięćdziesiątych podglądałem, jak pewne prace wyglądają we Francji, obserwowałem działania takich komparatystów, jak Pierre Brunel, Francis Claudon, Jean-Louis Backès. Korzystałem z ich prac, zakładając, iż najprościej pisać rozprawę pod egidą tego rodzaju komparatystyki. Nie przywiązywałem do tego większej wagi, od początku jednak wydawało mi się, że tak trzeba wyprofilować badania. Dzisiaj, oczywiście, istnieją badania muzykologiczne, istnieją badania muzyczno-literackie (nie ma większego znaczenia, jak je określać). Niemniej widzę możliwości rozwoju i proponuję taki dział komparatystyki, który Niemcy nazywają komparatystyką intermedialną. Nawet odchodzą od kłopotliwej interdyscyplinarności. Wokół niej bowiem istnieje niekończący się spór. Jeżeli pada hasło „interdyscyplinarność”, to jest ono w gruncie rzeczy dzisiaj nie do zaakceptowania... Nie możemy jednak zrezygnować z badań interdyscyplinarnych, mimo iż wielu badaczy twierdzi, że interdyscyplinarność to myślenie w duchu Kartezjusza i Kanta. Sądzę, że można rozmawiać o różnych projektach interdyscyplinarnych, między innymi o komparatystyce interdyscyplinarnej, którą czasami – jeśli obejmuje badania literatury i innych sztuk oraz mediów – bezpieczniej byłoby zresztą nazwać komparatystyką intermedialną. Amerykanie zajmowali się tym zagadnieniem od lat sześćdziesiątych XX wieku, bardziej teoretycznie na początku niż w praktyce interpretacyjnej, ale dzisiaj tych prac jest sporo, mimo że – i to nie jest zarzut – w antologii nie zostały uwzględnione.

**O. Płaszczewska:** Zostawmy na moment Kraków. O wypowiedź na temat terytoriów stosowania metody porównawczej proszę profesor Skwarę, której główne zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problematyki recepcji literatury obcej w Polsce.

**M. Skwara:** Kiedy profesor Hejmej mówił o niebezpieczeństwach interdyscyplinarności, przypomniało mi się, tytułem anegdoty, że przyszła do nas na uczelnię dziewczyna z amerykańskim dyplomem doktorskim z *interdisciplinary studies* i po długich obradach komisja dała jej licencjat z anglistyki. Nie wiadomo było bowiem, jaką miała specjalizację. Tak się skończył doktorat interdyscyplinarny i to jest pewien problem.

Nie wiem, czy Państwo zwrócili uwagę, że we wszystkich kontekstach, amerykańskich, planetarnych czy nieplanetarnych, w dyskusjach o językach i o mniejszościach, sprawa polska wcale się nie pojawiła. Mnie kiedyś bardzo wzruszył Georg Brandes, duński nestor komparatystyki, pisząc, że oprócz twórców międzynarodowych istnieje grono wybitnych autorów, którzy pozostaną tylko pisarzami narodowymi. Słowacki będzie zawsze tylko poetą polskim, pisał Brandes. Byłam mu za to bardzo wdzięczna, bo wtedy po raz pierwszy zobaczyłam, że ktoś z zewnątrz wymienił twórcę polskiego. Doskwiera mi to, że mamy świetną literaturę narodową, która jest albo nieobec-

na, albo bardzo spłycała w świecie. Jedno i drugie wydaje się irytujące. Sądzę, że tylko Polacy mogą wprowadzić swoją literaturę do dyskursu światowego. To jest punkt wyjścia odpowiedzi o zakres badań porównawczych. Można, rzecz jasna, pojmować komparatystykę jako sztukę interpretacji. Mnie to nie wystarcza. Staram się, by kontekst, w jakim osadzam literaturę polską, był uzasadniany czymś więcej niż potrzebą interpretacji. Być może dlatego lubię czasem badać związki faktyczne. Na przykład śledzić, jak i dlaczego Mickiewicz cytował Emersona w *Prelekcjach* – to temat i materiał wart lektury. Poza tym moim podstawowym celem, ambicją, ale i kompleksem było to, byśmy zaczęli mówić o literaturze polskiej w kontekstach międzynarodowych, na forach międzynarodowych, bo inaczej po prostu tej literatury nie ma.

Zauważyłam ze zdumieniem, że w *Niewspółmierności* nie ma żadnego odwołania do tekstu Pasquale Casanova na temat światowej republiki literatury. Ten tekst ukazał się w angielskim przekładzie, w amerykańskim wydawnictwie, pod egidą Saida, a więc w doskonałych okolicznościach zapewniających mu rezonans. Proszę sobie przypomnieć, kto z twórców polskich znalazł się w tej światowej republice literatury. Pojawia się jedynie Gombrowicz, ale marginalnie, nie ma natomiast Miłosza, mimo że to noblista. Ponieważ jednak jego kariera nie przeszła przez Paryż, odpadł niejako z definicji, wszak, według założeń autorki, stolicą republiki literatury jest stolica Francji. Mamy jednak doskonały przykład do dyskusji nad koncepcją World Republic of Letters, a mianowicie Witkacego. Witkacy w latach dwudziestych dał się nabrać na dwóch tłumaczy, a właściwie jednego złodzieja Jeana de La Hire'a, który obiecał mu przetłumaczyć 5 sztuk i wydać je w Paryżu, bo dla pisarza centrum jest tam, gdzie można zrobić karierę międzynarodową. Z listów wynika, że Witkacy dokładnie zdawał sobie sprawę, gdzie się takie centrum mieści. I to jest potwierdzenie tego, czego chciałaby Casanova. Jednak nie przez Paryż, ale właśnie przez Amerykę Witkacy stał się twórcą światowym, dzięki Danielowi Gerouldowi i szkole nowojorskiej. Obserwując, jak w dyskusjach międzynarodowych albo literaturę polską się pomija, albo spłyca, dochodzę do wniosku, że polscy komparatyści powinni zajmować się propagowaniem literatury polskiej. Taki wysiłek podejmuję w swoich badaniach. Staram się, by dotyczyły one rzeczywistych związków, przykładów, sytuacji.

**T. Sławek:** Może trzy tylko krótkie uwagi pod hasłem nie bardzo naukowym, ale metaforycznym, komparatystyki syzyfowej, o czym już tu mówiliśmy. Komparatystykę syzyfową rozumiem jako taką, która jest namysłem nad istotą człowieka, prowadzonym wokół jednego dzieła sztuki. Uwzględnić w niej jednak należy kwestię właściwie pojmowanej zwierzęcości człowieka, czyli zwrócić uwagę na takie jego cechy, jak biologiczność i podległość instyktom.

**A. Borowski:** Czyli *posthuman studies*?

**T. Sławek:** Ja bym bronił tego terminu, bardzo go sobie cenię. Blisko finału Odysei, kiedy Odyseusz wraca, poznaje go tylko pies. Tylko pies, nikt inny. Nawet żona poznaje go później. Biorąc więc pod uwagę wartość zwierzęcia i zwierzęcych cech w człowieku (na marginesie dodam, że termin „zewierzęcie” powinien odzyskać pozytywne znaczenie), warto objąć zainteresowaniami komparatystyki także problem biokultury. Trzecim zaś obszarem, który nas jako badaczy interesuje, są studia nad przestrzenią, czyli *genius loci*, ze szczególnym uwzględnieniem studiów nad tym, czym jest dom, czyli oikologii. Czym jest dom? Co znaczy, że człowiek ma dom? Z jednej strony, człowiek nie może istnieć bez domu, a z drugiej – idea domu jako gorsetu, nacjonalistyczna z gruntu, szalenie nam doskwiera. W związku z tym warto postawić pytanie, czy możliwe jest wypracowanie koncepcji domu, który równocześnie byłby bliski i nie zniewalał, nie prowokował nacjonalizmów. Te trzy rzeczy nas interesują.

**O. Płaszczewska:** Dziękuję i ponawiam prośbę o wypowiedzi na temat obszarów komparatystyki, jakimi się Państwo zajmują.

**M. Korytowska:** Rozumiem, że pytanie dotyczyło zainteresowań własnych i aplikacji. Ze względu na to, że jestem starsza niż pokolenie pani Marty Skwary, moje doświadczenia są zbliżone do doświadczeń profesora Borowskiego, a wynikały one stąd, że w pewnym momencie życia zainteresował mnie temat, który w oczywisty sposób musiał być rozważony na przykładach polskiego, francuskiego i niemieckiego autora, a być może nawet innych twórców. Spotkało się to początkowo z pewną konsternacją na Wydziale. Z chwilą, kiedy usiłowałam zorganizować bliską temu tematowi konferencję, pojawił się opór ze strony ówczesnych władz. Opór, a początkowo nawet zakaz. Dopiero później udało się ten zakaz przełamać. Takie były początki. Tak jak Ty, Andrzeju, dobrze pamiętasz, wówczas robienie habilitacji o tematyce komparatystycznej było czymś podejrzanym. Na polonistyce dominowało właściwie powątpiewanie. Na szczęście był to Wydział Filologiczny, w którego łonie zostaliśmy zaakceptowani jako siedzący nieco okragiem między polonistyką a czymś bliżej niewiadomym, w Twoim przypadku Niderlandami, a w moim – romanistyką, do której miałam prawo, i niemieckim, do którego nie miałam formalnego prawa. Na szczęście dalszy ciąg był już obszarem wolności – jeżeli wolno mi to tak określić, czyli sferą działania absolutnie zgodną z zainteresowaniami bardzo konkretnym tematem, konkretnym zagadnieniem, konkretnymi twórcami i ich relacjami, ale nie zawsze bezpośrednimi, tylko wynikłymi z jakiegoś interesującego zagadnienia.

Chciałabym bardzo mocno podkreślić, że komparatystyka w moim rozumieniu, komparatystyka, jaką chciałabym widzieć, jaką chcę uprawiać, póki mogę, to jest właśnie sfera wolności działania w niezależności od jakichkolwiek ograniczeń, czy to politycznych, jak to było dawniej, czy to narodowych, tu nie ma takiej potrzeby. Jedynym ograniczeniem jest znajomość języka.

**A. Borowski:** Dodaj jeszcze: bez ograniczeń ideologicznych.

**M. Korytowska:** Ideologicznych i metodologicznych.

**A. Borowski:** Czy to nie wszystko jedno?

**M. Korytowska:** Czasem tak, a czasem nie. Bez ograniczeń ideologicznych i metodologicznych. Komparatystyka jest obszarem wolności działania w odniesieniu do tego, co się człowiekowi wydaje interesujące i co pozwala mu się poruszać czy to między obszarami różnych sztuk, czy to między różnymi literaturami. Nie musi to być bowiem ani perspektywa historyczna, ani perspektywa kontaktu, ani jakakolwiek inna perspektywa. To jest obszar swobody. Czym ta wolność jest ograniczona? Przede wszystkim znajomością języków. Dzisiaj większość absolwentów studiów zna wyłącznie angielski. Większość ludzi w tej chwili uczy się angielskiego, tak jak my byliśmy uczeni rosyjskiego. Na trzydziestu doktorantów jedna osoba zna trochę francuski, reszta ewentualnie angielski albo wcale. Smutne to, ale prawdziwe. Dlatego jednym z ograniczeń komparatysty jest wiedza, znajomość języków. Drugim ograniczeniem jest kwestia pomysłu na to, co może być ciekawe, wyobraźnia. Ja to nazwałam *das Interessant* właśnie, za dziewiętnastowiecznymi Niemcami, Schleglem i innymi. *Das Interessant* to po prostu to, co dla nich było rdzeniem literatury, a dla mnie – jest centrum literaturoznawstwa komparatystycznego. Czyli po prostu to, co jest interesującym zagadnieniem bez względu na okoliczności zewnętrzne.

Jeśli natomiast chodzi o kwestie organizacyjne, to część z Państwa je zna, więc potraktuję je króciutko. Katedra Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UJ istnieje dwadzieścia lat, jeżeli się nie mylę. Pierwsze nasze „produkty”, że się tak brzydko wyrażę, już są profesorami lub wkrótce nimi będą, habilitacje w toku. Jak pierwotnie wyglądała dydaktyka? Na początku były to zajęcia jak gdyby dodatkowe, o charakterze opcyjnym, dołączone do polonistyki. Od wielu już lat specjalność komparatystyczna w obrębie polonistyki funkcjonuje na tej zasadzie, że istnieje kanon polonistyczny, który wyczerpuje wszelkie konieczności porządnego wykształcenia polonisty łącznie z językoznawstwem, metodologią, wszystkim, co jest potrzebne do tego celu. Studenci mają oczywiście do wyboru języki, jeden kontynuowany, jeden nowy. Część uczy się jeszcze innych języków. Oprócz tego mają pewną pulę ilościową przedmiotów komparatystycznych, czyli autorskich kursów, prowadzonych przez osoby mające kompetencje językowe i wiedzę itd., również dotyczącą innych sztuk. Z tej puli studenci wybierają co roku określoną liczbę zajęć. W związku z tym mogą dowolnie kształtować siebie jako komparatystów czy to intersemiotycznych, czy interdyscyplinarnych, czy intermedialnych. Po czym oczywiście muszą pisać pracę o charakterze porównawczym w dziedzinie, którą sobie wybiorą. Jeszcze jedną rzeczą dość szczególną na naszym wydziale jest literatura powszechna, którą udało się wprowadzić wiele lat temu

również jako obligatoryjną dla „zwykłych” polonistów. Literatura powszechna prezentowana jest w trzech blokach: dawniejsza, potem XVIII i XIX wiek oraz współczesna, która się wydaje bardzo istotna dla komparatystyki. Kurs literatury powszechnej pozwala dostarczyć studentom pewnej wiedzy niezależnej od ich kompetencji językowych, „przetrawionej” przez wykładowcę, zreferowanej. Z – równocześnie – pewnym kontekstem kulturoznawczym. Sytuujemy literaturę na tle rozwoju kultury w danym okresie, a więc i filozofii, i wydarzeń historycznych. Proponujemy perspektywę zarówno historyczną, jak i fenomenologiczną, ahistoryczną, czyli zajmujemy się pewnymi zagadnieniami, głównymi tendencjami, zjawiskami, które w danej epoce przejawiały się w taki czy inny sposób w różnych literaturach. To mi się wydaje dość istotną sprawą, ponieważ pozwala zyskać takie ponadnarodowe spojrzenie, nawet nie ponadnarodowe polskie, ale ponadnarodowe francuskie, angielskie, niemieckie, jakiegokolwiek inne.

Zwracam się jeszcze do pana Tomka, by zaapelować, pewnie już nie do Pana, ale do kogoś innego, żeby jednak oddać pewną sprawiedliwość Europie i europejskiej komparatystyce. To nie jest tak, że tylko Amerykanie mają komparatystykę. Francuzi mają swoją szkołę, mieli ją o wiele wcześniej niż Amerykanie. Ona właściwie wywodzi się jeszcze z tradycji dziewiętnastowiecznej, najpóźniej, a nawet osiemnastowiecznej, bo od Diderota do pewnego stopnia. Francuzi na przykład tę swoją komparatystykę pielęgnują, zdając sobie również sprawę ze stanu dyscypliny. Jest, jak wspominałam, poświęcone temu czasopismo, są specjalne spotkania i kongresy. To samo jest w Niemczech. Może na mniejszą skalę, bo Niemcy raczej praktycznie działają w instytutach komparatystyki, które są na nawet bardzo niewielkich uniwersytetach, typu Saarbrücken, większym Bochum czy innych. Oni też tę swoją dyscyplinę przepracowują intelektualnie, tylko nie są ani tak liczni, ani tak ekspansywni jak Amerykanie. W związku z tym są też mniej widoczni. Warto byłoby napisać podobną książkę o europejskiej komparatystyce, która ma zupełnie inne oblicze. Zwłaszcza francuska komparatystyka jest zupełnie inna niż amerykańska, bo wywodzi się z tej starej szkoły francuskiej. Jako *pendant* do Pańskiej bardzo cennej książki – warto byłoby zaapelować, żeby ktoś się tego zadania podjął.

**A. Hejmej:** Taka próba została nieśmiało przedsięwzięta. Zobaczymy, jakie będą konsekwencje. Doktoranci studium doktoranckiego przy Wydziale Polonistyki UJ tłumaczą i komentują teksty rozmaitych komparatystów XIX i XX wieku. Zaplanowaliśmy powstanie tomu podobnego do opublikowanej w 2009 roku antologii, której autorami są David Damrosch, Natalie Melas, Mbongiseni Buthelezi.

**M. Korytowska:** Oczywiście, historia komparatystyki polskiej powstanie dopiero za pięćdziesiąt, może sześćdziesiąt lat i my się temu będziemy przyglądać z wysoka.

**B. Bakula:** Antologie piękna rzecz. Ja też bym jeszcze kilka wymyślił. Nam brakuje standardów, np. podręczników. Brakuje podręcznika, który ustalałby pewne kategorie, pojęcia, nurty, historie. Myślę o praktyce już takiej czysto dydaktycznej...

**M. Korytowska:** Pani Olga Płaszczewska wydała właśnie taką książkę.

**A. Borowski:** *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*. Można powiedzieć, że to dwie książki w jednym woluminie. Pierwsza część jest właśnie dokładanie o tym, o czym Pan mówi – ustala kategorie, pojęcia, nurty, historię. Druga natomiast jest twórczym zastosowaniem metod w pierwszej części przedstawionych teoretycznie.

**T. Sławek:** Najwyższy czas, by znów odwołać się do antologii, bo można znaleźć w niej wypowiedzi, które mogłyby być komentarzem do wszystkich naszych stanowisk. Mam na myśli niewspominany dzisiaj tekst Mary L. Pratt. To dobry artykuł, najmniej reprezentatywny, jeżeli chodzi o to, co panu profesorowi Bakule dokuczało, jakby najmniej wsobny. Pratt mówi tam o czymś takim, jak kultura ekspresywna. W tym mieści się wszystko. I to, co wysokie, i to, co niskie.

**O. Płaszczewska:** Wiem, że poruszamy ważną dla nas wszystkich tematykę i doskonale się nam rozmawia. Mimo to czas nieubłagalnie upływa, toteż muszę zadać ostatnie pytanie, oczekując jednozdaniowej odpowiedzi każdego z Państwa. Czy komparatystyka jest dyscypliną teoretyczną, czy praktyczną?

**A. Hejmej:** Komparatystyka jest dla mnie, jeśli użyć formuły Davida Ferrisa, „dyscypliną poza dyscypliną”, a więc praktyką życiową, praktyką interpretacyjną.

**A. Borowski:** Jest specjalnością, jak powiedziałem, literaturoznawstwa. Nie widzę takiej dialektyki. Jeżeli uczę, to nie mogę tego robić bezmyślnie. Nie widzę wyboru. Dla mnie to nie jest alternatywa.

**T. Sławek:** Fakt, że to nie jest alternatywa. Natomiast skoro każe Pani wybrać, i ta dialektyka miałaby się z czymś wiązać, to rzeczywiście jest to działalność, która w ostatecznym rozrachunku powinna prowadzić do pewnej praktyki życiowej i politycznej.

**M. Skwara:** Tak, do praktyki życiowej, to bardzo ważne. Od początku komparatystyki był ten etyczny postulat, z którego można się śmiać, wziąć w cudzysłów, potraktować z przymrużeniem oka, ale od tego wszystko się zaczęło. Od bardzo idealistycznego poszukiwania porozumienia, którego ciągle nam chyba brakuje. Zdecydowanie też nie widzę sprzeczności między praktyką a teorią. Każda



praktyka wytwarza teorię i do teorii wraca. Ale bardzo ważny jest kontakt nauk humanistycznych z życiem. Kiedy myślę o grzechu pierworodnym z punktu widzenia praktyki, to przypomina mi się początkowe traktowanie komparatystyki na uniwersytetach anglojęzycznych – komparatystyki jako synonimu teorii.

**T. Bilczewski:** Sądzę, że warto próbować myśleć o komparatystyce poza dychotomią „teoria–praktyka”, która daleko nas chyba nie zaprowadzi.

**B. Bakuła:** Jestem przekonany, że perspektywa, jaką daje ta antologia, pokazuje, iż teoria nie może być działaniem bez odpowiedzialności. Tu wszystko idzie na rachunek słowa. A w związku z tym praktyka uzyskuje wymiar etyczny, cechuje ją odpowiedzialność, zawsze związana z wyborem i porównywaniem, które nie może być czynnością *ad hoc*. Komparatystyka byłaby postawą, decyzją wobec tego nieskończonego zbioru, z którym obcujemy bliżej lub dalej, lepiej lub gorzej. Tutaj ta odpowiedzialność, ten wybór decyduje, że postawa byłaby ważniejsza od teorii. Lecz muszę powiedzieć, że w ostatnich latach ja czuję się zakrzykiwany przez nadteoretyczność dzisiejszej komparatystyki, bywa że dość neurasteniczną w wydaniu dziesiątków jakoby obowiązujących zachodnich postaci i poglądów, w większości niezwyfikowanych, stanowiących coś w rodzaju ogromnego szumu, w którym trudno wyłowić istotne przekazy. Działanie badawcze, które nie kończy się na roztrząsaniach metodologicznych lub quasi-metodologicznych, nie kończy się na powierzchni procesu historycznoliterackiego, a dociera do możliwości porównań w jego wnętrzu – cenię najbardziej. W Polsce prac takich mamy obecnie stosunkowo niewiele.

**M. Korytowska:** Ja oczywiście jestem za praktyką, ponieważ ją uprawiam i jedynie ona mnie interesuje. Tutaj podam argument dotyczący tego, o czym pan profesor Bakuła mówił na temat podręczników. Znam wiele podręczników komparatystyki pisanych z określonej perspektywy teoretycznej. Piszą je na ogół teoretycy i w związku z tym nie zawsze mają one przełożenie czy to na dydaktykę, czy to na praktykę komparatystyczną. Równocześnie chciałabym powiedzieć, że uprawianie komparatystyki jako działalności praktycznej, krytycznej, nie oznacza tego, że człowiek czuje się zobowiązany, by zawsze funkcjonować jako komparatysta. Ja funkcjonuję również jako znawczyni romantyzmu, ale niekoniecznie komparatystka. Piszę także teksty dotyczące polskiej literatury, i nie tylko, i uważam, że jedno drugiego nie wyklucza ani też jedno wobec drugiego nie stoi w opozycji. Można pisać w obrębie jednej dyscypliny, można pisać w obrębie komparatystyki. Głośno nie powiedziałabym, że uprawianie komparatystyki jest związane z postawą etyczną, co zadeklarowała pani Skwara. To nas od razu popycha w sferę ideologii. Ja zostawiłabym tę kwestię raczej w sferze myślenia niż jakichkolwiek deklaracji, żeby uniknąć wszelkich uwikłań pozytywnych czy negatywnych w czymkolwiek odbiorze ideologicznym.

**O. Płaszczewska:** Serdecznie dziękuję. Fakt, że trudno nam przerwać dyskusję, świadczy o tym, iż komparatystyka, wbrew temu, co mówią niektórzy Amerykanie, a nawet Polacy, nie przeżywa kryzysu, ale prężnie się rozwija, inspirując do poszukiwania nowych rozwiązań badawczych i organizacyjnych.

Mimo że pochodzimy z różnych środowisk i należymy do różnych pokoleń, jesteśmy przekonani, że komparatystyka jest dziedziną, która znacząco wpływa na kształt współczesnej humanistyki. Rozmawiamy o komparatystyce uniwersyteckiej różnymi językami: w kategoriach filologii, etyki, indywidualnych i zbiorowych doświadczeń aplikowania metody porównawczej, polityki, a nawet – co może brzmieć przerażająco dla tych z nas, którzy wierzą, że uniwersytet to wciąż jeszcze wspólnota, *universitas* – językiem biznesu.

Zanispirowana antologią *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki* rozmowa wyraźnie wskazuje, że w dzisiejszej humanistyce istnieje nie tylko amerykańska *comparative literature*, ale również komparatystyka europejska. Inny niż amerykański model badań porównawczych proponuje, na przykład, szkoła francuska z Yves'em Chevrelem, Pierre'em Brunelem, Danielem-Henrim Pageaux i Claude'em Pichois. Nie ma on nic wspólnego z osławioną „wpływością”, jest otwarty wobec innych dyscyplin, zakłada jednak, że gwarancją zachowania tożsamości komparatystyki jest traktowanie dzieła literackiego jako niezbędnego członu porównania, natomiast innych „tekstów kultury” – jako jego kontekstu. Warto pamiętać także o tym, że odzęgająca się niedawno od tradycji francuskiej „szkoła amerykańska” komparatystyki chętnie nawiązywała jednak do badań prowadzonych w Europie – na przykład w pierwszym numerze „Yearbook of Comparative and General Literature” (1952) ukazał się przekład określającego, czym jest komparatystyka literacka, wstępu Jeana-Marie Carré do książki jego ucznia, Mariusa-François Guyarda (1951). Tego tekstu nie zabrakło we wzmiankowanej w rozmowie amerykańskiej antologii tekstów ukazujących rozwój dyscypliny na świecie od oświecenia po czasy globalizacji (*The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, red. D. Damrosch, N. Melas, M. Buthelezi, Princeton & Oxford 2009), a towarzyszą mu również głosy jeszcze bardziej tradycyjne – Herdera, Madame de Staël, Hugona von Meltzla i wielu innych. Oznacza to, być może, poszukiwanie nowej drogi, do czego niezbędne jest przypomnienie źródeł, na co również zwracano uwagę w dyskusji. Europejskie literaturoznawstwo porównawcze dostarcza bowiem wielu wzorców i pomysłów działania dalekich od modelu tradycyjnej komparatystyki inkorporacyjnej.

Jak wynika z dyskusji, złotym środkiem w refleksji na temat literaturoznawstwa porównawczego okazuje się odejście od dychotomicznego podziału na sfery teorii i praktyki. Komparatystyka jest bowiem dyscypliną, w której dochodzi do przenikania się tych dwóch opozycyjnych wymiarów. Znajduje to potwierdzenie w historii dziedziny. Osiągnięcia badawcze wielkich humanistów, takich jak Ernst Robert Curtius i Erich Auerbach, których prace do dziś traktowane są jako podstawowe dzieła komparatystyczne, nie zawierają aparatu

teoretycznego, a zachowują aktualność zarówno metodologiczną, jak i merytoryczną. Porównawcza analiza i interpretacja tekstów literackich i dzieł artystycznych tkwi u podstaw refleksji Mario Praza, Gastona Bachelarda, Jeana-Pierre'a Richarda czy Meyera H. Abramsa, którzy nie wyposażają swoich wypowiedzi w rozbudowany komentarz metakrytyczny. Praktyka badawcza poprzedza refleksję teoretyczną George'a Steinera, a nawet – w zakresie genologii – Davida Damroscha; podobnie dzieje się wśród polskich badaczy, których przedstawicielami są nasi goście – państwo profesorowie Bogusław Bakula, Marta Skwara i Tadeusz Sławek, oraz uczeni krakowscy – profesorowie Andrzej Borowski, Maria Korytowska, Andrzej Hejmej, doktor Tomasz Bilczewski, a nawet inicjatorka spotkania, profesor Teresa Walas, która nie uważa się za komparatystkę, a jest autorką poświęconej dekadentyzmowi publikacji *par excellence* porównawczej.

Dziękuję Państwu za rozmowę.

# ROZPRAWY I SZKICE

Andrzej Zawadzki

## Między komparatystyką literacką a kulturową

### Komparatystyka przed komparatystyką: rys historyczny

Wśród historyków komparatystyki panuje raczej zgodne przekonanie, że w swym kształcie obowiązującym mniej więcej do dziś, to znaczy jako dyscyplina czy też subdyscyplina badań nad literaturą, posiadająca – choćby mglistą i dyskusyjną – świadomość odrębności swego przedmiotu i perspektywy badawczej, jak też kształt instytucjonalny (katedry, wydziały literaturoznawstwa porównawczego, specjalistyczne czasopisma, kongresy etc.), narodziła się ona w XIX wieku. Studiowanie literatury ukierunkowane na zestawianie dzieł pochodzących z różnych obszarów językowych i kulturowych – czyli swoista komparatystyka przed komparatystyką – było jednak praktykowane od dawna.

Do takich prekomparatystycznych impulsów można zaliczyć, między innymi, antyczną tradycję porównań autorów greckich i rzymskich, np. *iunctae et alternae lectiones* (dosłownie – „łączne i naprzemienne odczytania”) Aulusa Gelliusa, rzymskiego pisarza z II wieku n.e.; następnie, porównania pisarzy starożytnych (pogańskich), czyli *veteres*, *prisci*, *antiqui* i pisarzy chrześcijańskich określanych jako *moderni*, uprawiane pod koniec starożytności i we wczesnych wiekach średnich; wreszcie, całą tradycję paraleli pomiędzy nowożytnymi a starożytnymi, której początki sięgają dojrzałego średniowiecza przez znaną metaforę karłów siedzących na ramionach gigantów (*nani gigantum humeris insidentes*). Tradycja ma swój wariant renesansowy, którym jest książka Leonardo Bruniego *De modernis quibusdam auctoribus in comparatione ad antiquos* (początek XV w.), zaś jej zwieńczeniem jest oczywiście, toczony w środowisku francuskich neoklasycystów drugiej połowy XVII wieku, spór starożytników i nowożytników (*Querelle des anciens et des modernes*), dotyczący ideału piękna i sposobów naśladowania natury.

Odrębnym nurtem refleksji, wskazywanym przez badaczy rekonstruujących genezę komparatystyki, są rozważania nad zjawiskiem, które obecnie

określane jest jako literatura światowa bądź powszechna. Świadomość istnienia takiego uniwersalnego wymiaru literatury narasta stopniowo w nowożytności, a za główne etapy kształtowania się idei jedności i powszechności literatury w ciągu XVII i XVIII wieku uznawane są zwłaszcza: wprowadzone przez kartezjańczyka Pierre'a Bayle'a (1647–1706) w *Dictionnaire historique et critique* pojęcie literackiej republiki (*République des lettres, respublica litteraria*), łączącej pisarzy ponad granicami narodowymi; Augusta Heumanna *Conspectus Reipublicae Litterariae* (1733), gdzie bodaj po raz pierwszy w tradycji europejskiej pojawiają się osobne rozważania poświęcone literaturze chińskiej (rozdz. IV, LXXIV *De sinesium literatura*); Francesca Saveria Quadrona *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1739–1752); Richarda Hurda *Dissertation on the Idea of Universal Poetry* (1766); Juana Andrésa Dell' *origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura* (1782–1799). Romantyzm przynosi nasilenie tych tendencji do traktowania literatury jako jedności, czego najlepszym wyrazem jest Friedricha Schlegla koncepcja postępowej poezji uniwersalnej (*progressive Universalpoesie*) oraz wprowadzone do słownika nauki o literaturze przez Goethego pojęcie literatury światowej (*Weltliteratur*). Ten „uniwersalistyczny” impuls utrzyma się zresztą przez cały XIX wiek, o czym świadczą takie prace, jak Edgara Quineta *De l'unité de lettres modernes* (1838) czy Josepha Texte'a *Jean Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* (1895).

Po raz pierwszy określeniem literatura porównawcza (*étude de littérature comparée*) posłużyć się miał francuski badacz Francois Villemain w tytule swych wykładów prowadzonych na Sorbonie w 1829 roku. W tym samym mniej więcej czasie Jean Jacques Ampère mówił o porównawczej historii sztuk i literatur (*histoire comparative des arts et des littératures*). Na gruncie angielskim określenie „literatury porównawcze” (*comparative literatures*) zostało odnotowane po raz pierwszy w 1848 roku u Matthew Arnolda, a następnie w tytule pracy Hutchesona Posnetta *Comparative Literature* (1886). Odmienny nieco sposób nazewnictwa przyjęła niemiecka tradycja językowa, na której gruncie badania porównawcze nad literaturą są określane jako *Vergleichende Literatur*. To dziewiętnastowieczne pochodzenie komparatystyki powoduje nawet, zdaniem niektórych badaczy, jej „genetyczne” i bardzo trudne do przewyciężenia obciążenie modelami naukowości, wypracowanymi na gruncie pozytywistycznego scjentyzmu (Wellek) czy szerzej, metodologii nauk przyrodniczych<sup>1</sup>.

Na kształt dziewiętnastowiecznej komparatystyki literackiej złożyło się kilka czynników. Przede wszystkim pewien ogólny, przejawiający się w wielu dziedzinach wiedzy, klimat intelektualny – skłonność do ujmowania i badania różnych zjawisk w kategoriach porównawczych – który po raz pierwszy dośzedł do głosu w biologii w opublikowanym w 1800 roku dziele Cuviera *Anatomie comparée*. Bliższym kontekstem i silniejszą inspiracją dla literaturoznawstwa porównawczego był rozwój indoeuropejskiego językoznawstwa

<sup>1</sup> Zob. N. Melas, *Versions of Incommensurability*, „World Literature Today” 1995, vol. 69.

porównawczego (Friedrich Schlegel *Ueber die Sprache Und Weisheit der Indier* 1808; Bopp, Humboldt) oraz porównawczych badań nad folklorem (Max Mueller *On the Migration of Fables* 1881)<sup>2</sup>. Ostatnim wreszcie i być może najważniejszym czynnikiem kształtującym zwłaszcza wczesne badania porównawcze nad literaturą było romantyczne pojęcie narodowości oraz kultury – a szczególnie języka i literatury – zarazem jako organicznego wyrazu duchowości narodu, jak i jako najlepszego środka służącego podtrzymaniu jego tożsamości, skutkujące także, co również warto podkreślić, zdecydowanym literaturocentryzmem. Rekonstrukcji i kultywacji tej etnicznej oraz nieskażonej wpływem żadnych obcych pierwiastków swoistości służyło sięgnięcie do mitycznych początków, źródeł, oryginalnych form kulturowych. Z takich założeń wyrastają między innymi Herdera porównawcze analizy średniowiecznej poezji angielskiej i niemieckiej, wyraźnie motywowane politycznym kompleksem w stosunku do uważanych za bogatsze literackich tradycji francuskiej i angielskiej („My biedni Niemcy od dawna byliśmy przeznaczeni, by nie być sobą”). Badanie podobieństw językowych, stylistycznych i poetologicznych: „zwrotów, rymów, wersyfikacji i sposobów wyrażania” jest równoznaczne z badaniem podobieństw między narodami, a zastosowana metaforyka botaniczna (poezja wyrasta z ducha narodowego niczym pędy na pniu) podkreśla organiczną nierozzerwalność związków etniczności i literatury<sup>3</sup>. Jeszcze wyraźniej te romantyczne inspiracje są widoczne u Friedricha Schlegla, u którego praktyka porównawczego badania literatury ma postać bardziej rozbudowaną i jest stosowana z większą świadomością.

Duch i język są tak nierozłączne, myśl i słowo są tak dalece w istocie swej zjednoczone, że z tą samą pewnością, z jaką uważamy myśl za właściwy przymiot człowieka, tak i słowo w jego wewnętrznym znaczeniu i godności moglibyśmy również nazwać zasadniczą istotą człowieka.

Z tego historycznego stanowiska, porównującego narody i ich wartość, okazuje się, iż rzeczą nade wszystko ważną dla całego dalszego rozwoju, a nawet dla całego duchowego bytu jakiegoś narodu jest, aby miał on stare a wielkie wspomnienia narodowe, gubiące się przeważnie w mrocznych wiekach jego pierwotnego pochodzenia, a które utrwałać i sławić jest najszczytniejszym zadaniem sztuki poetyckiej<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Zob. W. Humboldt, *O różnicach w budowie ludzkich języków* [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1; por. *idem*, *O myśli i mowie. Wybór pism z teorii poznania, filozofii dziejów i filozofii języka*, wybór i wstęp E.M. Kowalska, Warszawa 2002 (zwłaszcza rozprawa *O językoznawstwie porównawczym w odniesieniu do różnych epok rozwoju języka*, gdzie Humboldt stwierdza: „Podziela on [język] naturę wszystkiego, co organiczne” [s. 203]; „studium organizmu wymaga badań porównawczych” [s. 207]).

<sup>3</sup> Zob. J.G. Herder, *O podobieństwie średniowiecznej poezji angielskiej i niemieckiej wraz ze wszystkim, co z tego wynika* [w:] *idem*, *Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 276, 278.

<sup>4</sup> Zob. F. Schlegel, *Historia starożytnej i nowożytnej literatury* [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. I, cz. 1, Kraków 1965.

Praktyka interpretacyjna samego Schlegla w dużym stopniu odzwierciedla te teoretyczne założenia. W *Rozmowie o poezji* niemiecki romantyk zestawia i porównuje podobne zjawiska estetyczne i literackie we Francji Ludwika XIV, włoskim Cinquecento, elżbietańskiej Anglii i, w końcu, w Niemczech czasów Winckelmannna, traktując je jako szczytowe osiągnięcia, do których dojrzywał każdy naród. Stosuje zarówno ujęcie synchroniczne, ustalając paralele w rozwoju literatur nowożytnych, jak i diachroniczne, traktując złoty wiek każdej z nich jako echo literatury augustowskiego Rzymu, oraz szuka egzemplarycznych postaci – takich jak Szekspir i Cervantes – które najlepiej uosabiają narodowe cechy literatur<sup>5</sup>.

### Trzy modele komparatystyki literackiej

Jak się zdaje, można przyjąć, że w toku swego rozwoju literaturoznawstwo porównawcze wypracowało trzy podstawowe modele teoretyczne, które nazywam kolejno: wpływologicznym, typologicznym i kulturowym. Modele te można traktować zarówno diachronicznie, jako odzwierciedlenie ewolucji, której podlegało myślenie o statusie, celach i metodach komparatystyki, jak i synchronicznie, jako najważniejsze paradygmaty wiedzy komparatystycznej i jako odpowiedzi na pytanie o podstawy, na których oparty może być akt porównania. Modele rozumiem tu jako najbardziej podstawowe zespoły przekonań i dyrektyw – zarówno sterujące konkretnymi aktami porównań, jak i nadrzędne w stosunku do konkretnych teorii. Zaczynam od modelu wpływologicznego.

Literatura powinna być pojęta jako wyraz określonego stanu społeczeństwa, narodu, klanu, których tradycje, geniusz i nadzieje przedstawia [...]. Powinna ona, jednym słowem, stanowić dobrze określony *gatunek* w wielkim *rodzaju* literatury ludzkości [...]. W istocie, w nie mniejszym stopniu niż organizm zwierzęcy, jakaś literatura lub naród nie wzrastają izolowane od narodów i literatur sąsiednich. Badanie bytu ożywionego jest w dużej części badaniem związków, łączących go z otoczeniem i wpływów wszelkich rodzajów, które otaczają nas niczym niewidzialna sieć

– pisał Joseph Texte w książce *Etudes de littérature européenne*<sup>6</sup>. Gdyby pokusić się w tym miejscu o swoistą analizę dyskursu komparatystycznego francuskiego badacza, to można by bez trudu zauważyć, że ten krótki cytat zawiera w sobie wiele zarówno metodologicznych, jak i ideologicznych przesądów, znamienych dla charakteryzowanego tu modelu badań porównawczych. Nadrzędną rolę pełni w argumentacji Texte'a przenośnia o organizmie, która kształtuje cały wywód, nadaje mu spójność i narzuca zarówno sposób

<sup>5</sup> Zob. *idem*, *Rozmowa o poezji* [w:] *Teoria badań literackich...*, t. I, cz. 1.

<sup>6</sup> Zob. J. Texte, *Etudes de littérature européenne*, Paris 1898, s. 3.

pojmowania samej literatury, jak i interpretację związków łączących ją z tym, co wobec niej zewnętrzne, czyli kategorią narodowości oraz z życiem społecznym. Przenośnia ta wskazuje na trzy istotne sprawy.

Po pierwsze, projektuje pewną relację oraz hierarchizację pojęć literatury światowej i literatury/literatur narodowych w kategoriach systematyki nauk przyrodniczych. Literatura światowa stanowi tu klasę najwyższą, najogólniejszą, którą tworzy jednak nie prosta, mechaniczna/addytywna suma poszczególnych literatur etnicznych jako podzbiorów większego zbioru, lecz – by znowu przywołać Schlegla – „wielka spójna całość, zorganizowana w sposób jednorodny, zawierająca w swej jedności liczniejsze światy artystyczne”. Innymi słowy – te same humanistyczne ideały ożywiają ducha ludzkości i ducha poszczególnych narodów, literaturę światową, uniwersalną oraz literatury etniczne.

Po drugie, użyta przez francuskiego komparatystę przenośnia organiczna podkreśla, w duchu bliskim romantyzmowi, nierozzerwalne związki literatury i tego, co etniczne; to w piśmiennictwie najpełniej przejawia się „życie” jakiegoś narodu, jego duchowość i jej specyficzne cechy.

Po trzecie wreszcie, metafora ta każe rozumieć zarówno narodowość, jak i literaturę jako twory zamknięte w sobie i jednorodne, obdarzone cechami swoistymi i niepowtarzalnymi. Ta jednorodność nie oznacza jednak izolacji; wprost przeciwnie, wszelkiego rodzaju związki i wpływy zewnętrzne są niezbędne dla rozwoju literatury jako „bytu ożywionego”, lecz zostają wchłonięte i zabsorbowane w organiczną i homogeniczną całość, zaś analizowanie tych procesów jest zadaniem badań porównawczych, których podstawową jednostką staje się teraz literatura narodowa i jej charakterystyczne cechy. Literaturoznawcza, a w szczególności komparatystyczna kategoria wpływu (oparta na przyczynowo-skutkowym sposobie wyjaśniania zjawisk) jest więc pochodna w stosunku do myślenia organicznego, charakterystycznego dla całego XIX wieku i szerszego niż tradycyjne podziały na romantyzm, pozytywizm, naturalizm.

Za paradoks omawianego tu modelu komparatystyki można uznać fakt, że deklarowane dążenie do uniwersalizmu, ujmowania literatury w kategoriach ponadnarodowych, kryło często „ambicje narodowe” i „motywy patriotyczne” (Wellek). Dobrym przykładem takiej nacjonalistycznej postawy są rozprawy wspomnianego już Villemaina, skupione w swych analizach na badaniu wpływów, jakie literatura francuska wywarła na piśmiennictwo i kultury Niemiec, Belgii, Holandii czy Anglii<sup>7</sup>. Jeśli do pojęcia wpływu dodamy jeszcze dominację ujęć syntetycznych, przeglądowych (Villemain, Van Tieghem) oraz ujęcia socjologiczne, dążące do ukazania związków literatury z życiem społecznym (Possnett, Van Tieghem)<sup>8</sup>, a także nastawienie faktograficzne – to uzyskamy w miarę pełny obraz najważniejszych metodologicznych założeń,

<sup>7</sup> Zob. F. Villemain, *Przemowy i rozważania literackie* [w:] *Teoria badań literackich...*, t. I, cz. 1.

<sup>8</sup> Zob. H. Possnett, *Literatura porównawcza* [w:] *Teoria badań literackich...*, t. I, cz. 2, który pisze o „porównywaniu literatur odpowiadającym różnym stopniom społecznego rozwoju” (s. 103); P. Van Tieghem, *Synteza w historii literatury* [w:] *Teoria badań literackich...*, t. II, cz. 1.



na których opierał się model uprawiania komparatystyki, dominujący od połowy XIX wieku aż po połowę XX i wyrastający, jak nietrudno zauważyć, z podwójnej inspiracji romantycznego organicyzmu i pozytywistycznego scjentyzmu oraz genetyzmu. Model ten przetrwał na gruncie badań porównawczych bardzo długo, o czym świadczy choćby fakt, że wielu badaczy, uprawiających teoretyczną refleksję nad podstawami komparatystyki, reprezentujących różne stanowiska metodologiczne, takie jak strukturalizm, hermeneutyka czy teoria recepcji, wciąż czuło się zobowiązanych do krytykowania go jeszcze wtedy, gdy metodologia nauk humanistycznych, a także metodologia literaturoznawstwa czerpiąca z impulsów fenomenologii czy formalizmu, już dawno z pozytywizmem się rozprawiły<sup>9</sup>.

Model typologiczny (który można także określić jako estetyczno-strukturalny) zachowuje literaturocentryzm wcześniejszych badań komparatystycznych, ale zupełnie inaczej go uzasadnia. Oparty jest on na podstawowym założeniu, iż można uprawiać komparatystykę bez konieczności uciekania się do świadectw empirycznych kontaktów, relacji czy wpływów i traktować ją jako porównywanie, zestawianie, szukanie podobieństw, różnic i analogii form literackich. Reprezentantami tego modelu są, między innymi, René Wellek, Henry Remak, Dionys Durišin czy stosunkowo najslabiej chyba w Polsce znany Claudio Guillén, autor takich książek, jak *Literature as System* i *The Challenge of Comparative Literature*. Jak wiadomo, Wellek w swych próbach zreformowania metodologii komparatystyki odwołuje się najczęściej do tych sposobów rozumienia zarówno samej literatury, jak i metod jej badania, które zostały wypracowane na gruncie teorii nowoczesnej, czyli do takich pojęć, jak autonomia literatury i jej odrębność jako przedmiotu badań, warstwowa budowa dzieła, jego charakter semiotyczny i nastawienie endocentryczne. Także podana przez Guilléna definicja literaturoznawstwa porównawczego wyraźnie zdradza inspiracje nowoczesną teorią – czy raczej nowoczesnymi teoriami – literatury oraz wskazuje podstawowe narzędzia, pozostające do dyspozycji komparatysty:

Jak wszyscy wiemy, literatura porównawcza to systematyczne badanie literatury w kategoriach ponadnarodowych. Liczne sposoby uprawiania badań, mieszczące się w tej perspektywie, mają dwie wspólne, istotne cechy: domagają się całościowych studiów nad literaturą – więc także i komparatystyki – jako badań uprawnionych do opracowania własnych procedur i celów (co nie oznacza koniecznie, że głosi się «autonomię» literatury w znaczeniu formalistycznym); oraz traktują te badania jako dyscyplinę historyczną.

[...] komparatyści rozpatrują formalne lub tematyczne kategorie takie jak gatunki, rodzaje, style, metrykę, motywy, obrazy, archetypy, toposy; badają też, z drugiej strony, klasy historyczne takie jak okresy, ruchy, szkoły, pokolenia<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Widoczne jest to m.in. w rozprawach Welleka, Marino, Jaussa, o których będzie mowa w dalszych partiach testu.

<sup>10</sup> C. Guillén, *The Aesthetics of Literary Influence* [w:] *idem, Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton 1971, s. 49–50.

Definicja Guilléna kładzie nacisk na systemowość i metodologiczną odrębność komparatystyki, dystansując się nieco od „mocnego” rozumienia autonomii literatury, co jest zapewne wynikiem skłonności badacza do ujmowania zjawisk literackich także w perspektywie socjologicznej. „Formalne i tematyczne kategorie”, wymienione przez autora *Literature as System* jako obszar dociekań, a jednocześnie podstawowe instrumentarium komparatysty, czyli pojęcia, mające zastąpić tradycyjne kategorie wpływu, kontaktu, wymiany itd. oraz zapewnić nowe podstawy, na których można oprzeć praktykę porównywania tekstów, domagają się jednak pewnego komentarza. Choć zostały wymienione wspólnie, odsyłają jednak do różnych tradycji metodologicznych i wyznaczają bieguny, pomiędzy którymi, jak się zdaje, rozpościera się pole zainteresowań nowoczesnej komparatystyki i zarazem najczęściej stosowanych przez nią ujęć: z jednej strony tematycznych (w najszerszym sensie), a drugiej – tych, które inspirują się poetyką.

Patronem badań nad toposami jest jeden z najwybitniejszych komparatystów XX wieku Ernst Robert Curtius. Na gruncie polskim badania te podjęli i rozwijali między innymi Jerzy Ziomek i Janina Abramowska<sup>11</sup>, którzy odrzucając tradycyjny, filologiczno-historyczny warsztat krytyczny Curtiusa, akcentowali przydatność pojęcia toposu i topiki dla konstruowania komparatystyki typologicznej, czy też paradygmatycznej, takiej więc, która zastępuje badania wpływów i relacji badaniami podobieństw różnych literatur w ramach pewnego szerokiego paradygmatu kulturowego oraz ukazuje związki literatury ze sztuką, filozofią, religią. Badania nad archetypami i mitami (traktując je w tym miejscu łącznie), które odwołują się często do psychoanalizy (Jung) i klasycznej antropologii kulturowej (Frazer), swą modelową postać uzyskały w badaniach Maud Bodkin i Northropa Frye’a<sup>12</sup>, a za ich przedłużenie można by uznać *Poetykę mitu* Eleazara Mioletinskiego, łączącą tradycję mitograficzną z perspektywą poetyki opisowej i historycznej<sup>13</sup>. Te szeroko pojęte badania mitograficzne są wciąż kontynuowane, o czym świadczy, na przykład, książka Iana Watta *Myths of Modern Individuality*, łącząca tradycyjne ujęcie historyczno-literackie z szerszą refleksją filozoficzną i antropologiczną, dotyczącą genezy nowożytnego podmiotu, czy konferencje organizowane przez komparaty-

<sup>11</sup> Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 2005; J. Ziomek, *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976; J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2.

<sup>12</sup> M. Bodkin, *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski [w:] *Teoria badań literackich...*, t. 2, cz. 1; eadem, *Studium o „Starym marynarzu” i archetypie odrodzenia się*, przeł. M. Sprusiński [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 1, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1971; N. Frye, *Mit fikcja, przemieszczenie*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.

<sup>13</sup> Oprócz wspomnianych tekstów Bodkin, Frye’a, Mioletinskiego zob. też antologię *Myths and Motives in Literature*, red. D.J. Burrows, F.R. Lapidés, J.T. Shawdross, New York 1973.

styczne środowisko krakowskie<sup>14</sup>. Przedstawiciele krytyki tematycznej, choć wprost nie określają raczej swych prac jako komparatystycznych, to jednak, jak Georges Poulet, wykraczają w swych analizach poza obszar jednej literatury narodowej oraz zestawiają dzieła literackie ze sztuką (*Metamorfozy czasu*) bądź filozofią (*Myśl nieokreślona*). Naszkicowanej tu perspektywy badań dopełnia historia idei, która wprawdzie jest metodą „importowaną” z filozofii i upodrzednia nieco literaturę, traktując drugorzędnie jej wartości estetyczne oraz redukując do roli „biorcy” i popularnego przekaznika podstawowych idei filozoficznych, jednak ma charakter z założenia komparatystyczny, postuluje bowiem odejście od historii zamkniętej w sobie literatury narodowej, zwraca uwagę na krążenie idei zarówno w „wysokim” obiegu kulturalnym (filozofia, arcydzieła literatury i sztuki), jak i w zjawiskach literackich uznawanych tradycyjnie za drugorzędne, które jednak zyskują wartość dla rekonstrukcji mentalności jakiejś epoki, a nawet w codziennych praktykach kulturowych, takich jak architektura ogrodów. Historia idei bada więc tekst literacki przede wszystkim w kontekście upowszechnionych w danej epoce filozoficznych, religijnych, naukowych wyobrażeń o świecie, człowieku, społeczeństwie, czy nawet – jak pokazuje analiza *Raju utraconego* – kosmosie<sup>15</sup>.

Pomimo odrębności wymienionych wyżej ujęć można wskazać pewne wspólne im elementarne założenia, o czym świadczy choćby fakt, że Curtius w swej charakterystyce pojęcia toposu odwołuje się nie tylko do tradycji retorycznej, ale też do Jungowskiej teorii archetypów, a Poulet za najbliższą tradycję dla badań nad tematami uznaje Lovejoya historię idei<sup>16</sup>. Do tych wspólnych założeń należą: próba określenia podstawowych jednostek (temat, mit, archetyp, idea, topos), które uchwytnie w swych „migracjach” między różnymi tekstami literatury czy kultury zapewniają w miarę pewny i konkretny grunt dla aktu porównania oraz gwarantują jego współmierność; akcentowanie raczej ciągłości niż nieciągłości w rozwoju kultury, zwracanie uwagi bardziej na zjawiska uniwersalne, podobne, współmierne niż na to, co lokalne, odmienne czy niedające się porównać; ograniczenie uwagi zasadniczo do kontekstu europejskiego.

Poetyka komparatystyczna – druga ze wskazanych przez Guilléna inspiracji nowoczesnej komparatystyki – sięga swymi początkami studiów Wiesiołowskiego (*Poetyka historyczna* 1899), mocno jeszcze osadzonych w myśleniu ewolucyjnym, socjologicznym, badaniach nad folklorem i psychologią

<sup>14</sup> Zob. I. Watt, *Myths of Modern Individuality. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge 1996; *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007; *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.

<sup>15</sup> Zob. A. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu*, przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999; *idem, Historiografia idei [w:] Teoria badań literackich...*, oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1.

<sup>16</sup> Zob. G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przeł. różni, Warszawa 1977, s. 493; *idem, Myśl nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2004, s. 33–34.

narodową<sup>17</sup>. Chyba najczęściej stosowanym przez komparatystów pojęciem nowoczesnej poetyki jest gatunek literacki. Daniel-Henri Pageaux w swym podręcznikowym ujęciu szkicującym „podstawy poetyki porównawczej” (*Elements pour une poétique comparée* – tak brzmi tytuł jednego z rozdziałów książki) odmawia wprawdzie genologii specyfiki komparatystycznej i traktuje ją jako komplementarną wobec tematologii i imagologii, dostrzega jednak przydatność modeli gatunkowych w badaniach nad „trajektorią” pewnych prototypowych tekstów (*Boska komedia*), czyli ich oddziaływaniem, naśladowaniem, kontynuacjami. Pageaux odróżnia gatunek realny, który można badać w perspektywie synchronicznej, diachronicznej oraz z punktu widzenia społecznych i kulturowych warunków jego powstania i rozwoju, od gatunku wirtualnego, który odpowiada mniej więcej pojęciu gatunkowego inwariantu. Także propozycja stylistyki porównawczej, przedstawiona przez Pageaux, zdominowana jest przez myślenie w kategoriach modeli stylistycznych, takich jak model dantejski, racinowski, hugowski<sup>18</sup>.

Przydatność kategorii gatunku literackiego w komparatystycznej praktyce interpretacyjnej pokazał także Guillén w swoich studiach nad powieścią pikarejską. Skonstruowany przez niego model gatunkowy tej powieści pozwolił pokazać podobieństwa konstrukcyjne zachodzące między hiszpańską pikareską a pewnymi bliskimi jej formami powieściowymi w literaturach francuskiej, niemieckiej i angielskiej oraz paralelną ewolucję tych odmian powieści w różnych kontekstach społecznych i kulturowych, a także odrodzenie literatury pikarejskiej – oczywiście na zasadzie stylizacji – w literaturze XX wieku<sup>19</sup>.

Perspektywa poetyki jest wykorzystywana nie tylko w komparatystyce intrakulturowej, czyli interesującej się porównywaniem tekstów lub literatur z tego samego kręgu kulturowego, lecz także na gruncie komparatystyki interkulturowej, która obejmuje swymi badaniami zjawiska literackie wywodzące się z kultur od siebie odległych, między którymi nie dochodziło do wpływów, wymian, bezpośrednich relacji. Interesującą propozycją takiego interkulturowego sprofilowania badań porównawczych opartych na kategoriach poetyki wydaje się książka Earla Minera *Comparative Poetics*<sup>20</sup>. Dokonywane przez Minera zestawienia wybranych przykładów z literatur europejskich oraz literatur chińskiej i japońskiej są oparte na analizie formalno-konstrukcyjnych cech tekstów ze szczególnym uwzględnieniem kategorii rodzajowych i gatunkowych, a także kategorii procesu komunikacji literackiej, takich jak nadawca, tekst/dzieło, odbiorca oraz – traktowanych jednak drugoplanowo – zagadnień dotyczących sposobów społecznego wytwarzania (produkcowania)

<sup>17</sup> Zob. A.N. Wiesiołowski, *Poetyka historyczna* [w:] *Teoria badań literackich...*, t. I, cz. 2.

<sup>18</sup> D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris 1994.

<sup>19</sup> Zob. C. Guillén, *Towards a Definition of the Picaresque* [w:] *idem, Literature as System...*, s. 49–50.

<sup>20</sup> Zob. E. Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey 1990.

literatury i kulturowych warunków jej funkcjonowania. Miner dokonuje też rozróżnienia na dwa rodzaje poetyki ogólnej: „implikowany w praktyce” (czyli odpowiadający mniej więcej temu, co na gruncie tradycji polskiej nazywa się poetyką implikowaną) i występujący w każdej kulturze, która wyróżnia literaturę jako odrębną ludzką aktywność, oraz „założycielski” lub „fundujący” (poetyka sformułowana), dający się odnaleźć tylko w niektórych kulturach. Ten ostatni jest oparty na „założycielskich gatunkach”, z których wyprowadzone zostały podstawowe pojęcia służące do opisu literatury i które zarazem nadały kształt późniejszej refleksji poetologicznej – skoncentrowanej na funkcjach mimetycznych dzieła, w przypadku tradycji zachodniej i, odpowiednio, „afektywno-ekspresyjnej” w przypadku tradycji chińskiej, rozwijającej się przede wszystkim w oparciu o tzw. Klasykę Ody (Shijing).

Ewolucja poetyki komparatystycznej odbywała się, jak się wydaje, od prób skonstruowania poetyki uniwersalnej, czy ogólnej, skupionej na „literackich uniwersaliach”, „powszechnych procesach”, niezależnych od „okresu bądź narodowego kontekstu” oraz od dążeń do „objęcia ich jednolitym dyskursem”, aż po gesty „pluralizowania poetyki” (Leitch) czy wysiłki mające na celu przeformułowanie poetyki tradycyjnej w kierunku „etnopoetyki” czy poetyk mniejszościowych, pozbawiające poetykę jej ambicji do uniwersalności<sup>21</sup>. Choć, według Godzicha<sup>22</sup>, zarówno poetyka ogólna, jak i poetyki lokalne nie kwestionowały, zasadniczo, uprzywilejowanego statusu tekstu literackiego, to jednak te drugie w większym stopniu uświadomiły badaczom konieczność uwzględnienia kulturowych i politycznych kontekstów tak samej literatury, jak i narzędzi służących do jej opisu.

Konteksty te zyskały centralne znaczenie w trzecim z wyróżnionych tu modeli komparatystycznych. O ile model pierwszy, wpływologiczny, inspirował się zasadniczo założeniami humanistyki pozytywistycznej, a drugi, który nazwałem typologicznym, korzystał z podstawowych narzędzi nowoczesnej teorii literatury, to model trzeci czerpie wyraźnie z teorii kulturowej, ukształtowanej po zwrocie w badaniach literackich w latach osiemdziesiątych. Najważniejsze założenia tego kulturowego modelu uprawiania komparatystyki przedstawia tzw. raport Bernheimera z 1993 roku, który wciąż, jak się wydaje, wyraża aktualny stan świadomości teoretyczno-metodologicznej tej dyscypliny, pomimo że w 2003 roku ukazał się kolejny raport ACLA (American Comparative Literature Association), tzw. raport Shaussy. O przełomowym charakterze raportu Bernheimera świadczy choćby bardzo ożywiona dyskusja, którą wywołał ten krótki tekst, utrzymany w poetyce programowych wskazówek dotyczących programu nauczania literatury porównawczej na amerykańskich uniwersytetach (*graduate program*), a mający charakter manifestu nowej

<sup>21</sup> Zob. V. Leitch, *Pluralizing Poetics* [w:] *idem, Cultural Criticism, Literary Theory and Poststructuralism*, New York 1992.

<sup>22</sup> Zob. V. Godzich, *Emergent Literature and Comparative Literature* [w:] *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and practice*, red. C. Koelb, S. Noakes, Cornell University Press 1988.

komparatystyki. Najważniejsze głosy w tej dyskusji, zarówno przychylne, jak i krytyczne, złożyły się, wraz z raportem Bernheimera, na książkę *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, wydaną dwa lata po raporcie<sup>23</sup>. Na Bernheimera powołuje się też większość badaczy piszących obecnie o metodologicznych zagadnieniach współczesnej komparatystyki.

Raport Bernheimera radykalnie przeformułował dotychczasowe obszary zainteresowań badań komparatystycznych.

Przestrzeń porównania obejmuje dziś porównania wytworów artystycznych, zwyczajowo badanych przez odmienne dyscypliny; porównania zachodnich tradycji kulturowych, zarówno „wysokich” jak i popularnych, z tradycjami innymi niż zachodnie; porównania produkcji kulturowej ludów kolonizowanych, z okresu przed i po kontaktach z kolonizatorami; porównania sposobów konstruowania tożsamości płciowej [*gender*] określanych jako męskie z tymi określanymi jako kobiece; porównania orientacji seksualnych definiowanych jako homo- i heteroseksualne; porównania rasowych i etnicznych sposobów tworzenia znaczeń; porównania hermeneutycznych artykulacji znaczenia z materialistycznymi analizami sposobów ich wytwarzania i krążenia. Te sposoby kontekstualizacji literatury w rozszerzonym polu dyskursu, kultury, ideologii, rasy i *gender* tak bardzo różnią się od tradycyjnych modeli badań literackich skupionych na autorach, narodach, okresach i gatunkach, że termin „literatura” przestaje już adekwatnie określać nasz przedmiot zainteresowań<sup>24</sup>.

Najważniejsze postulaty raportu to odejście od literaturocentryzmu, cechującego, pomimo wszelkich różnic, wcześniejsze modele uprawiania komparatystyki, wprowadzenie do słownika dyscypliny nowych pojęć „kulturowych”, takich jak ideologia, *gender*, rasa i etniczność, krytyka ukrytego europocentryzmu dotychczasowych badań porównawczych i nacisk na społeczne i polityczne uwarunkowania komparatystycznego dyskursu oraz nieograniczona właściwie interdyscyplinarność. Porzucenie rozumienia literatury jako zbioru tekstów na rzecz traktowania jej jako „jednej z wielu praktyk dyskursywnych w złożonym, zmiennym i często sprzecznym polu produkcji kulturowej” skutkuje wyłonieniem się nowych płaszczyzn porównania, różnych nie tylko od pojęć wpływu czy kontaktu, lecz także od kategorii formalnych (rodzaje, gatunki, style) czy tematycznych (mity, archetypy, idee, toposy, tematy). Płaszczyzny te to przede wszystkim opozycje męskie/żeńskie oraz heteroseksualne/homoseksualne, dominujące/zdominowane, elitarne/popularne, zachodnie/niezachodnie. Odwrót od traktowania badań literackich jako tradycyjnej hermeneutyki sensu pozwala uzupełnić tę listę o porównania materialnych nośników znaczeń – od oralności, poprzez piśmienność po telewizję, hipertekst i rzeczywistości wirtualne – i ich wpływu na kształtowanie się przekazu.

<sup>23</sup> Zob. *The Bernheimer Report: 1993: Comparative: Literature at the Turn of the Century* [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, red. Ch. Bernheimer, Baltimore 1995.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 41–42.

W raporcie dominuje także generalne nastawienie na szukanie raczej różnic i niewspółmierności, co dobrze ukazuje jeden z postulatów raportu, głoszący konieczność uwrażliwienia na „różnice wewnątrz jakiegokolwiek kultury narodowej, które dają podstawę do porównań, badań i krytyczno-teoretycznych dociekań”. Oznacza on odejście od literatury narodowej jako tradycyjnej jednostki procesu historycznoliterackiego, akceptowanej zasadniczo zarówno przez komparatystykę wpływologiczną, jak i typologiczną, na rzecz badań, które w polskiej tradycji najbliższe byłyby komparatystyce wewnętrznej, proponowanej przez Władysława Panasę i Kwirynę Ziembę, czy badań nad pograniczami literackimi<sup>25</sup>. Podobny los spotkał pojęcie kanonu – również tradycyjny przedmiot studiów komparatystyki – który ma zostać poddany odczytaniom z pozycji niekanonicznych, subwersywnych, marginalnych, czyli ukazujących w jego monumentalnej, ponadczasowej konstrukcji szczeliny i pęknięcia, oraz skupionych na analizie kulturowych i politycznych czynników, które determinują sam proces tworzenia się kanonu (*Canon formation*).

Szczególne znaczenie mają w raporcie problemy przekładu. Praktyczna wskazówka, by w nauczaniu „łagodzić dawną niechęć wobec przekładu”, została podbudowana interesującym argumentem, iż „przekład może być uznany za paradygmat szerszych problemów rozumienia i interpretacji między różnymi tradycjami dyskursywnymi”. Ta kulturowa perspektywa w badaniach nad szeroko pojętym przekładem okazała się szczególnie płodna (Hejmej, Heydel)<sup>26</sup>.

Dyskusja nad raportem Bernheimera pozwoliła ujawnić główne kierunki sporu w środowisku komparatystycznym. Badacze nastawieni bardziej tradycyjnie, tacy jak Riffaterre czy Fokkema, bronili autonomii literatury i jej wyróżnionej pozycji w kulturze oraz, w konsekwencji, postulowali komplementarność, lecz także odrębność komparatystyki i studiów kulturowych. Inni uczestnicy dyskusji, jak Rey Chow, podpisali się pod postulatami raportu Bernheimera i proponowali nawet zmianę nazwy „literatura porównawcza” na „media porównawcze” (*Comparative Media*), co oznaczało wchłonięcie tradycyjnej komparatystyki w obszar studiów kulturowych<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Zob. W. Panas, *O pograniczu etnicznym w badaniach literackich* [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1995; K. Zięba, *Projekt komparatystyki wewnętrznej* [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, red. M. Czermińska i inni, t. I, Kraków 2005.

<sup>26</sup> Zob. M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6; T. Bilczewski, *Hermeneutyczny wymiar komparatystyki literackiej*, „Ruch Literacki” 2003, nr 6.

<sup>27</sup> Zob. kolejno, D. Fokkema, *Comparative Literature and the Problem of Canon Formation*, „Canadian Review of Comparative Literature” 1996, nr 1; M. Riffaterre, *On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies* oraz R. Chow, *In the Name of Comparative Literature*, oba teksty [w:] *Comparative Literature in the Age of...*; Z. Możejko, *Literatura porównawcza w dobie wielokulturowości*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1; T. Sławek, *Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem* [w:] *Polonistyka w przebudowie...*

Jednak najbardziej znacząca rola raportu polega na tym, że ustabilizował on pewną *lingua franca*, jaką posługuje się większość dzisiejszych komparatystów, także tych inspirujących się innymi niż dekonstrukcja czy studia kulturowe tradycjami metodologicznymi, jak choćby Stephen Tötösy de Zepetnek, który z konstruktywistycznych pozycji wprowadza do komparatystyki kategorię Innego (tożsamego z literaturą marginalną w różnych znaczeniach), postuluje jej interdyscyplinarność, dialog międzykulturowy, badanie literatury w kontekście kulturowym<sup>28</sup>.

### Komparatystyka: dyscyplina, metoda, pole

Zarówno wśród samych komparatystów, jak i wśród badaczy literatury dominuje przekonanie, że nie odznacza się ona specyfiką ani przedmiotową, ani metodologiczną. „Najpoważniejszą oznaką krytycznego stanu naszej dyscypliny jest fakt, że nie potrafiła ona wyodrębnić przedmiotu badań i określić własnej metody” – pisał René Wellek<sup>29</sup>, reagując w ten sposób na sytuację, w jakiej badania porównawcze, wciąż obciążone metodami pozytywistycznymi, znalazły się w latach sześćdziesiątych. Ten antyteoretyczny topos był później powtarzany wielokrotnie, między innymi, w latach siedemdziesiątych przez Remaka, a w Polsce przez Halinę Janaszek-Ivaničkovą<sup>30</sup>, dziś natomiast przywołują go też tacy badacze, jak Susan Bassnett, wyprowadzająca z niego radykalny wniosek, że literatura porównawcza w dobie globalizacji jest martwa, czy Ryszard Nycz, redukujący komparatystykę do roli pomocniczej metody literaturoznawstwa<sup>31</sup>.

Być może tezy te, choć zwracają uwagę na pewne istotne problemy, są zbyt radykalne. Brak własnej, „silnej” metodologii nie musi być kompromitujący; choć prawdą jest, że metodologiczna refleksja nad komparatystyką rozwijała się równoległe do metodologii badań literackich i raczej z niej czerpała, to jednak z powodzeniem i twórczo przystosowywała jej założenia do własnych celów. Co więcej, wydaje się, że wiele postulatów kulturowej teorii ma swą genezę w tych obszarach zainteresowań, które tradycyjnie przypisywano właśnie literaturoznawstwu porównawczemu. Za specyficznie komparatystyczne można by też uznać zagadnienie: jaką wiedzę i jaki typ poznania (literackiego, kulturowego) zyskujemy przez porównanie?; jak ustalać i de-

<sup>28</sup> Zob. *idem*, *Nowa Literatura Porównawcza jako teoria i metoda* [w:] *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Kraków 2006.

<sup>29</sup> Zob. R. Wellek, *Kryzys literatury porównawczej* [w:] *idem*, *Pojęcia i problemy wiedzy o literaturze*, przeł. J. Sieradzki, Warszawa 1979, s. 392.

<sup>30</sup> Zob. H. Remak, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja* [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivanickova, Warszawa 1997; H. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1989.

<sup>31</sup> Zob. S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6; R. Nycz, *Polonistyka na rozdrożu*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2.



finiować płaszczyzny współmierności, mogące stanowić grunt dla praktyki porównywania? I jakie są tej współmierności granice? Czy zadaniem komparatystyki jest raczej dawanie „podstaw dla porównania” (Brodsky-Lacour) czy szukanie „wersji niewspółmierności” (Melas)?<sup>32</sup>

Płodną perspektywą i cennym impulsem dla badań porównawczych może się też okazać hermeneutyka, o której dotychczas nie wspominałem. Choć uznaje ona wyróżnioną rolę języka i, co za tym idzie, literatury w procesach rozumienia i interpretacji, to jednak wiele jej założeń jest bliskich współczesnym, kulturowym tendencjom w komparatystyce. Centralne dla współczesnej komparatystyki zagadnienia możliwości i ograniczeń w poznaniu oraz rozumieniu innego, dialogu międzykulturowego, kulturowego przekładu stanowią ważny temat, utrzymane w konwencji rozmowy Europejczyka z przedstawicielem kultury Dalekiego Wschodu, rozprawy Heideggera *Z rozmowy o języku. Między Japończykiem a pytającym*<sup>33</sup>. Z inspiracji hermeneutycznych powstały interesujące studia szczegółowe, jak na przykład artykuł Zhanga Longxi *The Letter or the Spirit: The „Song of Songs”, Allegoresis and „The Book of Poetry”*, poświęcony różnym typom egzegezy, jakim poddawano kanoniczne teksty kultury zachodniej i chińskiej, czy rozprawa Florentiny Vişan *The Role of Intercultural Concepts in Comparative Hermeneutics*, analizująca próby Leibniza przetłumaczenia na francuski dwóch podstawowych terminów filozofii konfucjańskiej: Li i Qi (odpowiadających mniej więcej duchowi i materii) i wskazująca rolę czynników kulturowych<sup>34</sup>. Najbardziej konsekwentną ze znanych mi próbą zbudowania komparatystycznej hermeneutyki (próbą inspirującą się też częściowo poetyką) jest książka Adriana Marino *Comparatisme et theorie de la littérature*<sup>35</sup> (1988), wykorzystująca pojęcie przesądu (*preconcept*) w celu określenia zarówno przedmiotu, jak i metody badań porównawczych i akceptująca kontekstualność poznania hermeneutycznego, uwarunkowanego przez czynniki kulturowe i polityczne. W Polsce na znaczenie hermeneutyki dla komparatystyki wskazywał Tomasz Bilczewski w artykule *Hermeneutyczny wymiar komparatystyki literackiej*, skupiając się zwłaszcza na bliskim komparatystyce kulturowej, transgresyjnym wymiarze hermeneutyki, „przekraczaniu granic poznania”<sup>36</sup>.

Być może więc, biorąc pod uwagę wszystkie wspomniane tu problemy, poręczniej byłoby myśleć o komparatystyce nie jako o dyscyplinie czy metodzie, lecz – używając pożyczonego od socjologii, a konkretnie Pierre’a Bourdieu

<sup>32</sup> Zob. C. Brodsky-Lacour, *Grounds of Comparison*; N. Melas, *Versions of Incommensurability*, oba teksty w „World Literature Today” 1995, vol. 69.

<sup>33</sup> Zob. M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000.

<sup>34</sup> Zob. Zhand Longxi, *The Letter Or the Spirit: The „Song of Songs”, Allegoresis and „The Book of Poetry”*, „Comparative Literature”, summer 1987, vol. 39, no. 3; F. Vişan, *The Role of Intercultural Concepts in Comparative Hermeneutics* [w:] *Transcultural and Intercultural Concepts. Concepte Trans-și Interculturale*, red. R. Vişan și C. Geambașu, București 2006.

<sup>35</sup> Zob. A. Marino, *Comparatism și teoria literaturii*, trad. M. Ungurean, Jași 1998.

<sup>36</sup> Zob. T. Bilczewski, *Hermeneutyczny wymiar komparatystyki literackiej*, „Ruch Literacki” 2003, z. 6.

pojęcia – jako o pewnym polu, obszarze problemowym o granicach ruchomych i „dziurawych”, to znaczy historycznie zmiennych, przecinających się z granicami innych pól badań o literaturze i kulturze i otwartych na „import” różnych inspiracji płynących z zewnątrz oraz, wzajemnie, „eksportujących” wiele ważnych impulsów badawczych. Pole to najpierw było określane przez takie pojęcia jak wpływ, zależność, relacja, potem przez kanon, literatura światowa, formalne i tematyczne kategorie literatury, a obecnie – interdyscyplinarność, przekład, wielokulturowość, globalizacja.

#### BETWEEN LITERARY AND CULTURAL COMPARATIVE STUDIES

The article constitutes an attempt to present in a synthetic way the main assumptions behind the fundamental trends in the comparative studies of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, as well as their evolution. Following the predominance of the influential model which had developed since the middle of the 19<sup>th</sup> century and focused chiefly on the genetic research of literary affiliations, and which had assumed the existence of a national literature as an organic entity, since the sixties of the 20<sup>th</sup> century, there arises a new perspective in comparative studies, where the fundamental role is played by thematic and structural categories (motif, concept, topic, genre, current etc.). The nineties of the 20<sup>th</sup> century bring yet another attempt to reformulate the methods of comparative studies and to abandon focusing on literary studies, in favor of cultural research in comparative studies, where the fundamental role is played, among others, by issues such as the concept of power, gender, race and also review and multi-, inter- and transculturalism.

## Komparatystyka i egzystencja

### 1. Dyscyplina

David Ferris – proponując opis komparatystyki jako dyscypliny „poza dyscypliną” lub „bez dyscypliny” (*indiscipline*)<sup>1</sup>, połączony z analizą jej specyficznej logiki autorewizji, zakładającej w ramach swoich kalkulacji, że porażka prób samookreślenia się zapewnia niejako możliwość ponownego postawienia sobie fundamentalnych pytań – powtarza za Peterem Brooksem anegdotę, jaka w latach sześćdziesiątych krążyła wśród studentów Uniwersytetu Harvarda. Otóż w okresie sesji egzaminacyjnej dręczyły ich ponoć senne koszmary, w których główną rolę odgrywali dwaj profesorowie: René Wellek i Harry Levin. Przebrani w stroje hydraulika, wyposażeni w narzędzia i acetylenowe palniki, przekraczali próg akademika, by następnie pukać do pokoi młodych komparatystów, oznajmiając przerażonym, wybitym ze snu rezydentom, że oto „przyszli porównywać literaturę”<sup>2</sup>. To dość osobliwe świadectwo lęków przeżywanych przez amerykańskich studentów, których wiedzę weryfikowały legendy powojennych badań porównawczych, ma zapewne niezliczone analogie w lokalnych uniwersyteckich opowieściach. Kryją się w nim jednak, obok skromnych osobistych niepokojów i młodzieńczej ironii, także całkiem poważne dylematy i marzenia – dylematy i marzenia samej komparatystyki.

Być może staną się one bardziej wyraziste po krótkiej wycieczce do źródeł dyscypliny. W zasadzie już pobieżna orientacja w historii badań porównawczych podpowiada, że powinna to być raczej długa wyprawa, pozwalająca na poskładanie w spójną, szeroką panoramę takich zjawisk, jak Kartezjańska modernizacja dyskursu filozoficznego czy rekonstruowana przez Goethego histo-

---

<sup>1</sup> P. Brooks, *Must We Apologize?* [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, red. Ch. Bernheimer, Baltimore 1995, s. 97–106; D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, przeł. J. Momro, T. Bilczewski [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki* [dalej jako *NPNK*], red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 243–273.

<sup>2</sup> P. Brooks, *op. cit.*, s. 97.

ria naturalna, oparta na swoistej morfologii porównawczej, której najbardziej znanym ogniwem było poszukiwanie prarośliny (*Urpflanze*) oraz odkrycie kości międzyszczałkowej (*Zwischenknochen der obern Kinlade*), umożliwiające połączenie z sobą anatomii oraz historii naturalnej małp i ludzi. Nawet gdy dodamy do tego pozytywistyczną orientację komparatystyki, jej związki z teorią ewolucji, to i tak konstruowana panorama wciąż będzie skazana na fragmentaryczność. Wobec rozrastającej się listy powinności wycieczkowicza wolę szybko się przyznać, że nie zamierzam porywać się tutaj z motyką na słońce, zaproponuję jedynie próbę naszkicowania horyzontu dyscypliny, by połączyć jej najdawniejszą i najnowszą historię.

Zarówno w *Prawidłach*, jak i w *Medytacjach* Kartezjusz opisuje porównanie jako podstawowy mechanizm działania ludzkiego umysłu, będący jedyną nieintuicyjną drogą do wiedzy. Kluczowe stwierdzenie z *Regulae ad directionem ingenii* brzmi następująco:

[...] wszelkie w ogóle poznanie, którego nie dostarcza prosta i czysta intuicja jednej pojedynczej rzeczy, uzyskuje się przez porównanie dwóch lub więcej przedmiotów ze sobą. I zaiste, cała prawie praca rozumu ludzkiego polega na przygotowaniu tej czynności<sup>3</sup>.

Ostatnie zdanie tej wypowiedzi zabrzmiało jeszcze mocniej, kiedy przywołałmy wcześniejszy fragment *Prawidła XIV*, gdzie mowa o prostym porównaniu, pozwalającym za pomocą działania jednej idei rozpoznawać w wielu przedmiotach to, co już znane, a więc takie przymioty substancji, jak na przykład rozciągłość i ruch. Kształt korony – odwołuje się do przykładu Kartezjusz – zidentyfikujemy niezależnie od tego, czy jest ona złota, czy srebrna. Dostrzeganie podobieństw, tożsamości i różnicy prowadzi do wniosku, że w każdym rozumowaniu „jedynie poprzez porównanie poznajemy prawdę w sposób ścisły” (*ce n'est que par une comparaison que nous connaissons précisément la vérité*)<sup>4</sup>. Mechanika porównania zatem, prowadząca do wiedzy i umożliwiająca zbliżanie się do prawdy, została postawiona przez Descartes'a na równi z „pracą ludzkiego umysłu” (*le travail de la raison humaine*), przy czym na epistemologicznej ścieżce rozumu nie zdobyła prawa wyłączności – towarzyszy jej jeszcze intuicja, która – jak tłumaczy filozof przy okazji ćwiczeń ze sceptycyzmu zawartych w *Medytacjach* – obejmuje rozciągłość przestrzenną, łącznie z *ego cogito*, oraz nieskończoną substancją, czyli Bogiem. Działanie, komplementarnej wobec porównawczych operacji, intuicji – „pewniejszej nawet od dedukcji” – rozumiane jest inaczej, niż miało sugerować potoczne wyobrażenie; skonstrastowana z niestałym świadectwem zmysłów i zwodniczym sądem źle tworzącej wyobraźni opiera się na niepodlegającym wątpliwności rodzaju „reprezentacji” (*une représentation*), powstającej za sprawą „czystego i uważnego rozumu” (*qui est le fait de l'intelligence pure et attentive*),

<sup>3</sup> R. Descartes, *Prawidło XIV* [w:] *idem, Prawidła kierowania umysłem / Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*, przeł. L. Chmaja, Warszawa 1958, s. 84–85.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 84.

pozwala każdemu „ująć duchem, że istnieje, że myśli, że trójkąt jest ograniczony trzema tylko bokami, a kula jednolitą tylko powierzchnią”<sup>5</sup>.

Tak oto wyglądają dwie drogi (intuicja i dedukcja) „prowadzące do nauki w sposób najpewniejszy”<sup>6</sup>. Tym, co w rozważaniach Kartezjusza interesuje mnie w tym momencie najbardziej, jest kierunek, jaki obiera zaproponowany przezeń sposób myślenia, zmierzający do wypracowania metody, a więc uporządkowanego, i w istocie porównawczego, trybu postępowania, wiążącego się z przyjęciem prawideł pozwalających oddzielić prawdę od fałszu<sup>7</sup>. Owa metoda daje możliwość oderwania się „od bezładnych studiów” i „ciemnych dociekań”, kierując ku „przyrodzonemu światłu”<sup>8</sup>. Postawa skarconych przed Descartes’a chemików, geometrów i filozofów, ślepo wiodących swe umysły po bezdrożach, stanowiła przestrożę dla dziewiętnastowiecznej anatomii, paleontologii i etnografii. Podobnie jak młoda socjologia, psychologia, ekonomia polityczna i filologia, dyscypliny te podjęły i przepracowały zasady racjonalistycznej filozofii, dostarczając im środków do wypracowania własnych mechanizmów porównywania oraz legitymizowania wiedzy. Nieintuicyjne wytwory ludzkiego umysłu, do jakich należą formy kulturowe, w tym również teksty literackie, poznawane nie w sobie, lecz za pomocą porównania, nie oparły się porządkującym operacjom, a więc próbom poddania ich metodycznemu oglądowi i klasyfikacji.

Komparatystyka, która kształtowała swoje początki na podstawie wzorców płynących ze strony anatomii porównawczej oraz poszukującej wspólnego pnia językowych paradygmatów filologii, włączyła się w proces przeniesienia właściwej naukom empirycznym metody w świat gramatyki, form narracyjnych czy – szerzej – zjawisk kulturowych. Nie jesteśmy skazani w tej mierze na domysły, obok aluzji i innego typu intertekstualnych odniesień komparatystki mówili wprost o inspiracjach tworzonego przez siebie profesjonalnego leksykonu. Jeden z najwcześniejszych dokumentów składających się na mozolne budowanie właściwego dyscyplinie metajęzyka, wykład *Littérature étrangère comparée*, wygłoszony przez Philarète’a E. Chasles’a w 1835 roku z okazji inauguracji Athénée, dostarcza nam instruktywnej lekcji<sup>9</sup>. Przedstawiając horyzont swoich intelektualnych poszukiwań, streszczających się w dość znanej formule śledzenia „wpływu myśli na myśl”, pozwalającego odkrywać kolejne

<sup>5</sup> R. Descartes, *Prawidło III* [w:] *Prawidła kierowania umysłem...*, s. 12–13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>7</sup> „Przez metodę zaś rozumiem pewne i łatwe prawidła, których jeżeli ktoś będzie ściśle przestrzegał, ten nigdy nie przyjmie czegoś fałszywego za prawdę i nie tracąc żadnego wysiłku umysłowego, będzie zawsze powiększał stopniowo swą wiedzę i dojdzie do prawdziwego poznania wszystkiego, co poznać jest zdolny”. *Idem*, *Prawidło IV* [w:] *Prawidła kierowania umysłem...*, s. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ph. Chasles, *Littérature étrangère comparée. Leçon d’ouverture à l’Athénée*, 17 janvier 1835 [w:] *Comparative Literature: the Early Years*, red. H.-J. Schulz, Ph.H. Rhein, Chapel Hill 1973, s. 153–183.

ogniwa jedności łączącej wielkie, twórcze umysły, koncentruje się na kulturowo-twórczej roli Francji:

[...] jest [ona] najwrażliwszym z wszystkich krajów. Potrafi odczuć wszelkie emocje; jest w stanie zrozumieć wszelkie myśli. Była powiązana z wszystkimi cywilizacjami od momentu, gdy zaistniała pośród innych narodów. [...] Stanowi centrum, ale centrum wrażliwości; nadaje kierunek cywilizacji, być może nie tyle otwierając drogę ludziom, którzy stawiają jej granice, ale raczej czyniąc to poprzez marsz naprzód, marsz zawrotnej i udzielającej się pasji<sup>10</sup>.

To dość reprezentatywna próbka dyskursu, który na plan pierwszy wysuwa narodowe interesy i zapowiada nadejście ery wpływologii. Przywołuję ten fragment jednak nie po to, by przypominać początki tzw. szkoły francuskiej, chodzi mi raczej o wskazanie kontekstu, w którym Chasles sięga wprost do słownika nauk empirycznych, pisząc tak oto:

Wreszcie, by zaczerpnąć wyrażenia z nauk anatomicznych, co nie wydaje mi się niestosowne, pokuszę się o stwierdzenie, że Francja stanowi *nerw współczulny* [*Grand-Sympathique*] cywilizowanego świata<sup>11</sup>.

Metafora, mająca określić charakter kulturowych bodźców i reakcji poprzez analogię do struktury działania systemu nerwowego, uruchamiająca całą sieć skojarzeń związanych z funkcjonowaniem tego, co w anatomii określa się mianem *systema sympathica*, a więc autonomicznego układu odpowiedzialnego za reakcję organizmu wobec zagrożenia, wzmacnia powagę megalomańskiego wywodu Chasles'a wraz z tezą o ekspansywnym charakterze *civilisation française*. Wykład ten, zestawiając z sobą porządek natury i kultury, pokazuje zarazem, w jaki sposób dyskurs młodej komparatystyki wpisuje się w pewną intelektualną strategię zwrotu humanistyki ku metodom i językom opisu wykorzystywanym przez nauki empiryczne, strategię rozciągającą się od filologicznych rozpraw François Raynouarda, poprzez *Morfologię bajki* Władimira Proppa, dość reprezentatywną dla naturalistycznego języka wykorzystywanego chętnie przez rosyjskich formalistów, aż po francuską gramatykę opowiadań, antropologię strukturalną Claude'a Lévi-Straussa czy wypracowaną wprost z laboratorium teorię aktora-sieci Bruno Latoura, Michela Callona i Johna Law. Mapa dwudziestowiecznych prądów i szkół krytycznych wpisujących się w tę strategię myślenia rozrosła się bardzo szybko. Wyraźnie rysują się na niej przedsięwzięcia szczególnie ważne dla komparatystyki, krystalizujące się zwłaszcza w fazie, gdy dowartościowuje ona problematykę przekładu, wielokulturowości oraz globalnych systemów komunikowania; warto choćby wspomnieć o inspirowanej późnym formalizmem teorii polisysemowej Itamara Even-Zohara, pracach Gideona Toury, epidemiologicznej teorii kultury Dana Sperbera, rzucającej nowe światło na tradycyjny język

<sup>10</sup> Ph. Chasles, *op. cit.*, s. 21–22. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady pochodzą od autora artykułu.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 22.

używany do opisu mechaniki wpływu, czy o zapoczątkowanej przez książkę Richarda Dawkinsa *Samolubny gen* memetyce, która posłuży Andrew Chestermanowi do analizy zjawiska translacji<sup>12</sup>. Skoro o przekładzie mowa, należałoby przypomnieć ambitny pomysł weryfikacji praktyk translatorskich na podstawie kategorii architransemu, zaproponowany przez Kitty van Leuven-Zwart, czy oparte na metodach kwantytatywnych projekty Franco Morettiego z jego książki *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*<sup>13</sup>.

Linia ta prowadzi także ku najnowszym dziejom komparatystyki. Wyimownie zatytułowany esej Hauna Saussy'ego „*Wyborny trup*” *pozszywany ze świeżych koszmarów: o memach, pszczelich rojach i samolubnych genach*<sup>14</sup> śmiało korzysta z odwołań do języka genetyki. Charakteryzując dążenie komparatystyki do zdyskontowania własnych wpływów w postaci instytucjonalnych sukcesów, autor pisze tak:

Pewien koszmarny scenariusz dotyczący genetycznie modyfikowanej żywności zakłada, że doprowadzeni na skraj nędzy rolnicy będą zmuszeni co roku słono płacić za specjalnie przystosowane nasiona, których produkcja będzie opatentowana przez te same korporacje, które przyczyniły się do rozwoju genetycznie zmodyfikowanych upraw. Inny scenariusz mówi o przedostawaniu się zmodyfikowanych genów wraz z pyłkiem roślinnym do środowiska, gdzie zmieniają kody genetyczne roślin dzikich i uprawnych. W naszym przypadku z pewnością stosowniejsza jest ta druga metafora. Pomyślnej propagacji cech rodzinnych komparatystyki literackiej nie towarzyszą mechanizmy kontroli i identyfikacji właściwe „brandingowi”, by sięgnąć po termin stosowany zarówno przez kowbojów, jak i specjalistów od marketingu. Jesteśmy uniwersalnymi i anonimowymi dawcami, co w kategoriach etycznych jest rolą bardzo chwalebna, ale wśród ogólnej przepychanki o środki finansowe, splendor i instytucjonalną legitymizację, jakiej doświadczamy co dnia w kurczącej się rzeczywistości wydziałów humanistycznych, wydaje się strategią bardzo ryzykowną<sup>15</sup>.

Jeśli jednak zestawimy prace dziewiętnastowiecznych fundatorów badań porównawczych, reprezentowanych tutaj przez Chasles'a, z ostatnim amerykańskim raportem zredagowanym przez Saussy'ego, bez trudu zauważymy, iż dokument ten wykorzystuje leksykon nauk empirycznych z zupełnie innym nastawieniem. Nie służy on umacnianiu przekonania o konieczności wypracowania na obszarze literaturoznawstwa procedur analogicznych do tych, jakimi dysponują dyscypliny określane mianem „ściśłych”, wykorzy-

<sup>12</sup> D. Sperber, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, London 1996; R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa 2007; A. Chesterman, *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam 1997.

<sup>13</sup> K. van Leuven-Zwart, *Translation and Original: Similarities and Dissimilarities I*, „Target” 1989, nr 1/2, s. 151–181; część druga „Target” 1989, nr 2/1, s. 69–95; F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, New York 2005.

<sup>14</sup> H. Saussy, „*Wyborny trup*” *pozszywany ze świeżych koszmarów. O memach, pszczelich rojach i samolubnych genach*, przeł. E. Rajewska [w:] *NPNK*, s. 185–241.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 187.

stywana metaforyka, bo od metafor się tu zaczyna i na nich poprzestaje, stanowi raczej część podszytej lekką ironią gry, opartej na udomowionej przez komparatystykę retoryce, sygnalizowanej już przez dość ekscentryczny tytuł, łączący memetykę z tradycją surrealizmu. Poddaje się tutaj krytycznemu oglądowi specyfikę tych ambicji dyscypliny, które wyrastały z intelektualnego klimatu inspirowanych przyrodoznawstwem oraz myślą Hippolyte’a Taine’a<sup>16</sup> prac Ferdinanda Brunetière’a czy Hutchesona Macaulaya Posnetta<sup>17</sup>. Kontekst, w jakim się pojawiały, wydaje się dziś dość osobliwy. Pierwszy komparatystyczny podręcznik pióra Posnetta – opublikowany jako 55. tom *International Scientific Series*, zaraz po wiele znaczących tytułach: *Anthropoid Apes* czy *Mammalia in their Relation to Primeval Times* – pozwalał umieścić sztukę w porządku organicznym i pytać o ewolucję form poetyckich tak, jak pyta się o ewolucję torbaczy, stawiać „porównawcze studia różnych form ekspresji obok studiów nad żabami i rajami”<sup>18</sup>. Dominację tego typu pytań znacząco osłabił dopiero sceptycyzm właściwy zalewającej komparatystykę fali dekonstrukcji, jednak nigdy nie zniknęły one na dobre z komparatystycznej refleksji.

Pojawienie się szkoły myślenia spod znaku Jacques’a Derridy wiązało się nie tylko z ograniczeniem hegemonii odziedziczonych przez komparatystykę po poprzednim stuleciu ambicji, wymierzone było, jak pokazują Claudia Brodsky<sup>19</sup>, w ich filozoficzne zaplecze. Wskazywano bowiem, że zaproponowana przez Kartezjusza metoda opierała się w swej istocie na mediatyzacji doświadczenia – nie na bezpośrednim do niego dostępie, lecz na uruchomieniu wytworzonej procedury porównania. U Descartes’a mediatyzacja ta polegała na substytucji, stworzeniu systemu reprezentacji, który – jak słynny Kartezjański układ współrzędnych – pozwalał na ustanowienie siatki porównania, składającej się na swoistą „naturalizowaną” historię myślenia. Komparatystyka od momentu narodzin miała kłopoty z wypracowaniem metody na podległym sobie obszarze, co więcej, nie potrafiła poradzić sobie nawet z określeniem własnego przedmiotu, jak pokazuje kariera interpretacji Goethowskiej

<sup>16</sup> Zob. C. Guillén, *The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature* [w:] *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, t. I, red. W.P. Friederich, Chapel Hill 1959, s. 175–192. O wpływach nauk przyrodniczych na genetyzm dziewiętnastowiecznej komparatystyki zob. H. Roddier, *De l’Emploi de la méthode génétique en Littérature comparée* [w:] *Comparative Literature. Proceedings...*, s. 113–123.

<sup>17</sup> H.M. Posnett, *Comparative Literature*, London 1886; F. Brunetière, *L’Évolution des genres dans l’histoire de la littérature*, Paris 1890. *Idem*, *L’Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Paris 1894.

<sup>18</sup> G.G. Smith, *The Foible of Comparative Literature*, przedruk w: „Yearbook of Comparative and General Literature” 1970, nr 19, s. 58–66. Zob. też: A.S. Mackenzie, *The Evolution of Literature*, New York 1911. Fragmenty przedrukowane w: „Yearbook of Comparative and General Literature” 1980, nr 29, s. 19–23.

<sup>19</sup> C. Brodsky, *Podstawy porównania*, przeł. T. Bilczewski [w:] *NPNK*, s. 3–11. Autorka, analizując filozoficzne zaplecze, o którym tutaj mowa, zestawia Kartezjusza z Goethem.



idei *Weltliteratur*<sup>20</sup>, rozumianej jako projekt budowy dyscyplinarnego korpusu. Porażka ta stanowiła jeden z pierwszych sygnałów, że być może komparatystyka oparta na wymianie „naturalnych” podstaw porównania na kulturowe to tylko niewłaściwie ulokowany naturalizm, że zadawane przez nią pytania wyczerpały już swoją inspirującą siłę, że w dyscyplinie, stawiającej sobie coraz częściej za cel obserwację terenów granicznych, a zarazem lokującej na nich swe własne podstawy i dyscyplinarną logikę, testującą możliwości humanistyki w czasach późnej nowoczesności, najważniejsze nie jest wcale ustanawianie stabilnego przedmiotu. W związku z tymi wątpliwościami komparatystyka zintensyfikowała budowanie własnej alternatywnej historii.

## 2. Powtórne narodziny: intymność, polityka, przekład

W drugiej połowie XX wieku, po okresie dominacji tak zwanej wpływologii, dyscyplina zaczęła świadomie dążyć do odnowy. Kontynuowała jednak realizację swych dawnych marzeń o odnalezieniu stabilnego fundamentu metodologicznego poprzez wspieranie kariery teorii. Do dziś powojenne badania porównawcze postrzega się jako jej swoisty *inkubator* (Charles Bernheimer), *laboratorium* (Roland Greene), *kuźnię* (Francesco Loriggio) czy też, według określenia Hauna Saussy’ego, *Collegium Invisibile*<sup>21</sup>. Rodolphe Gasché w drugim życiu komparatystyki w latach pięćdziesiątych, okresie instytucjonalnego rozkwitu i nadziei na prawdziwy uniwersalizm perspektywy porównania, dostrzegał spełnienie marzeń jenajskich romantyków, poszukujących w porządku sztuki elementów powszechnych, sytuujących przedmiot swoich badań zarówno w perspektywie historycznej, jak i systematycznej, usiłujących scalić różnorodność w totalizującym spojrzeniu. Miało być ono zarazem odpowiedzią dyscypliny na swój własny kryzys, próbą postawienia oporu konceptualnej nieuchwytności i fragmentaryzacji, poprzez który otrzymywała szansę, by rozpoznać siebie i odnaleźć „zarówno własną metodę, własny przedmiot badań, jak i specyfikę rodzaju oraz zakresu twierdzeń, które usiłowała postawić”<sup>22</sup>. Innymi słowy: komparatystyka po raz kolejny starała się zmierzyć z nieodrobioną lekcją zadaną przez Kartezjusza, by nie została zaliczona w poczet tych, co to opanowani ślepą ciekawością „wiodą swe umysły po nieznanym drogach, bez żadnej rozumnej nadziei”<sup>23</sup>.

Zostawiam jednak analizę dalszych losów tej próby na inną okazję, by tymczasem wydobyć drugi – komplementarny wobec ekspansji teorii, choć

<sup>20</sup> Zob. J. Pizer, *The Idea of World Literature. History and Pedagogical Practice*, Baton Rouge 2006; S. Hoesel-Uhlig, *Changing Fields: The Directions of Goethe’s „Weltliteratur”* [w:] *Debating World Literature*, red. Ch. Prendergast, London–New York 2004, s. 26–53.

<sup>21</sup> Więcej o związkach komparatystyki i teorii piszę w: *Ekonomia i polityka komparatystyki* [w:] *NPNK*, s. IX–LVIII.

<sup>22</sup> R. Gasché, *Teoretycznie porównawcza*, przeł. J. Momro [w:] *NPNK*, s. 15–16.

<sup>23</sup> R. Descartes, *Prawidło IV*, [w:] *idem, Prawidła kierowania umysłem...*, s. 15.

znacznie rzadziej eksponowany – wątek rozwoju komparatystyki w latach powojennych, zyskujący na znaczeniu dopiero z perspektywy jej przemian najnowszych. Wiąże się on ściśle z przełomowymi wydarzeniami dwudziestowiecznej historii oraz oddziaływaniem tak zwanej wielkiej polityki, a konkretnie konsekwencjami ucieczki wybitnych europejskich intelektualistów, pokroju René Welleka, Leo Spitzera, Wolfganga Kaysera czy Renato Poggioli, z zaciskającego się wokół nich pierścienia faszystowskiej ideologii. Przypomniał ten wątek George Steiner w swoim oksfordzkim wykładzie z 1994 roku:

Nie jest tajemnicą, że uczeni żydowscy lub żydowskiego pochodzenia często odgrywali dominującą rolę w rozwoju komparatystyki literackiej jako pracy krytyczno-naukowej. Z pewnością odczuwalna jest pokusa utożsamienia wczesnej historii przedmiotu z kryzysem faktograficznym i nastrojem wywołanym przez aferę Dreyfusa. Jak się okazało, utalentowanego dwudziestowiecznego Żyda, posiadającego niezwykle talent językowy, zmuszonego do funkcjonowania jako *frontalier* (ponure szwajcarskie słowo określające tych, którzy przemieszczają się zgodnie z, i ponad, materialnymi oraz niematerialnymi podziałami), w naturalny sposób będzie pociągało porównawcze widzenie literatur świeckich, które wysoko cenił, choć w żadnej z nich nie czuł się całkowicie u siebie czy to za sprawą urodzenia, czy też „na mocy narodowego dziedzictwa”. Skazani na wygnanie [...], mający szczęście dotrzeć do Ameryki Północnej Żydzi, wśród nich moi nauczyciele, przekonali się, że tradycyjne wydziały literatury, przede wszystkim wydział anglistyki, są dla nich zamknięte. W ten sposób większość powstałych programów lub wydziałów komparatystyki literackiej w amerykańskiej akademii wyrosło z marginalizacji, z częściowego wykluczenia społecznego oraz etnicznego<sup>24</sup>.

Konkretne osobiste losy europejskich polihistorów – Steiner przypomina, że „arcydzieło nowoczesnej komparatystyki literackiej, jakim jest *Mimesis* Auerbacha, zostało napisane w Turcji przez uchodźcę pozbawionego, w ciągu zaledwie jednej nocy, zarówno środków do życia, jak również ojczystego języka oraz biblioteki”<sup>25</sup> – wpisały w dwudziestowieczne fundamenty komparatystyki dziedzictwo dyslokacji. Jeśli wydobędziemy z łacińskiego *trans-fero* tkwiący w nim potencjał przemieszczenia, to okaże się, że można ową utratę domostwa postrzegać jako swoiste *translatio*, leżące u samych podstaw dwudziestowiecznej odbudowy dyscypliny. Obok dążeń do konstruowania potężnego gmachu uniwersalnej teorii, stopniowo dochodziła w niej do głosu, zwłaszcza za sprawą postępującego procesu globalizacji, demokratyzacji i dekolonizacji, by użyć formuły Mary Louise Pratt<sup>26</sup>, potrzeba obserwacji terenów granicznych, przyglądania się temu, co nie mogło zaistnieć w ramach dominujących kulturowych dyskursów. Potrzeba ta, urastając do roli najważniejszego zadania, jakie wyznaczali sobie komparatyści, niosła z sobą konieczność po-

<sup>24</sup> G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska [w:] NPNK, s. 517.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> M.L. Pratt, *Komparatystyka literacka i globalne obywatelstwo*, przeł. T. Kunz [w:] NPNK, s. 357–380.

nownego przemyślenia problematyki przekładu oraz dowartościowania wagi osobistego świadectwa.

W tomie *Building a Profession*<sup>27</sup> (1994), jednej z dwóch najważniejszych książek poświęconych komparatyście w latach dziewięćdziesiątych, znajdziemy obok opowieści René Welleka oraz Harry'ego Levina, bohaterów przywołanej na początku anegdoty, wspomnienia porządkujące pamięć o pokoleniowej wspólnotie zbudowanej na doświadczeniu fizycznej i psychicznej utraty. Echo konstruowanej poetyki osobistego wyznania, rozpisanej na głosy Thomasa Rosenmayera, Anny Balakian, Marjorie Perloff, Gerarda Gillespie i innych, odezwało się także w swoistej komparatystycznej *summie* tego okresu, a mianowicie w książce *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*<sup>28</sup>. W obszernym wstępie Charlesa Bernheimera<sup>29</sup> brzmi ono tak:

[...] autobiografia badacza – zwłaszcza komparatysty – zwykle opisuje podmiot, który „przemierza kulturę”, w znaczeniu opisanym ostatnio przez Jamesa Clifforda<sup>30</sup>. Jak zauważa Clifford, dla takiego podmiotu problemem jest nie tyle pytanie, „skąd pochodzisz?”, co raczej „pomiędzy czym się znajdujesz?”<sup>31</sup>. Jeśli o mnie chodzi, na przykład, mógłbym powiedzieć, że moje korzenie sięgają obszaru pomiędzy Neuchâtel w Szwajcarii, gdzie urodził się dziadek ze strony matki i gdzie panowała sztywna tradycja kalwińska oraz stłumione libido, a Monachium w Niemczech, centrum antysemityzmu, gdzie rodzina ojca to dobrze zasymilowani żydowscy handlarze antykami. Kojarzę każde z tych miejsc z wieloma innymi, między którymi wiodło moje międzykulturowe itinerarium, prowadzące przez dynamiczne – i nieraz traumatyczne – zmiany, interferencje i translacje: „historie umiejscowień i umiejscowienie historii”, według wyrażenia Clifforda<sup>32</sup>.

Obraz kulturowych itinerariów wyłaniający się z krajobrazu wyznaczanego przez oba tomy, pokazując dyscyplinę jako swoisty sposób przepracowania doświadczenia dyslokacji, bolesny mariaż polityki i intymności, nie ogranicza się jedynie do eksponowania piętnującej traumy „ocalonego”. Mihai I. Spariosu w *Exile, Play, and Intellectual Autobiography*<sup>33</sup>, przypominając najpierw swoje dzieciństwo spędzone w wielokulturowych rejonach Timisoary – gdzie na własnej skórze doświadczył działania stalinowskiego rządu dusz, gdy wraz z rówieśnikami oplakiwał śmierć Wodza – a następnie historię swoich intelektualnych fascynacji szkołami krytycznymi rozkwitającymi wówczas w Ameryce, ujawnia złożoną naturę całego doświadczenia pokoleniowego, w które

<sup>27</sup> *Building a Profession: Autobiographical Perspectives on the History of Comparative Literature in the United States*, red. L. Gossman, M.I. Spariosu, Albany 1994.

<sup>28</sup> *Comparative Literature in the Age...*

<sup>29</sup> Ch. Bernheimer, *Lęki przed porównaniem*, przeł. P. Sobolczyk [w:] *NPNK*, s. 130.

<sup>30</sup> J. Clifford, *Traveling Cultures* [w:] *Cultural Studies*, red. L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler, New York 1992, s. 96–112.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 105.

<sup>33</sup> M.I. Spariosu, *Exile, Play, and Intellectual Autobiography* [w:] *Building a Profession...*, s. 205–216.

wpisany jest zarówno amerykański sen o nieograniczonych możliwościach budowania nowego „ja”, jak i głęboki, często nieświadomy, lęk zagłuszany desperacką walką o zachowanie ciągłości życiowego doświadczenia. W sferze „pomiędzy”, w jaką został wrzucony, splotły się dwa języki, posiadające swój prototyp z jednej strony w *Tristiach* Owidiusza, z dominującym w nich poczuciem obcości wśród barbarzyńców i tęsknotą za idealizowanym Rzymem, z drugiej – w dyskursie cyników i stoików, afirmujących kosmiczną wolność wpisaną w kondycję egzula. Opisywana przez Spariosu ambiwalencja wygnania odbija się, niczym w lustrze, w mechanizmach działania translacji, opartej zrazu na wykorzenieniu, przeniesieniu, a następnie mniej lub bardziej gościnnym przyjęciu, procesie opisywanym przez Steinerowską hermeneutykę przekładu, zaproponowaną w *Po wieży Babel*<sup>34</sup>. Także w jej ramach, jak w życiu całej powojennej generacji komparatystów, bliska polityce metafora podboju, mówiąca o akcie agresji i inwazji, wchodzi bardzo szybko w sferę intymności, znajdując swój analogon w aktach komunikacji erotycznej. Doświadczenie wygnania, konfrontacja ze stanem podwójnej przynależności okazały się dla Spariosu, i jemu podobnych, permanentną życiową kondycją, rozpiętą między pamięcią o katastrofie a nadzieją na odrodzenie.

Emily Apter w eseju *Comparative Exile. Competing Margins in the History of Comparative Literature*<sup>35</sup>, opisując wykorzenienie i nomadyczną wędrówkę jako swoisty znak rozpoznawczy tożsamości powojennej komparatystyki, wzmacniający ten typ dyscyplinarnego metajęzyka, który opierał się na figurach przekraczania granic oraz przesilenia towarzyszącego umierającemu i odradzającemu się ciału, zwróciła uwagę, że trauma i bogactwo doświadczenia granicznego spod znaku *Heimlosigkeit* zyskiwały w ramach komparatystyki swój nowy intelektualny i kulturowy koloryt wraz z kolejnymi zmianami pokoleniowymi. Każda z nich inaczej rozkładała akcenty dyskursu wywodzącego się z doświadczenia *exodusu*; Harold Bloom wprowadzi do niego psychoanalizę opartą na kategoriach lęku przed wpływem, agonu, błędnego odczytania, Geoffrey Hartmann dołoży swoją epistemologiczną bezdomność właściwą całej formacji umocowanej w dekonstrukcji, a sam Derrida, obok krytyki metafizyki obecności, zmagania z wielojęzycznością, odkrywaniem subwersywnej roli marginesów i swoistą nostalgierią, z których to doświadczeń obficie czerpać będą rozwijające się na gruncie komparatystyki nurty feministyczne i postkolonialne.

Jak komparatystyka w murach akademii, tak wiedza o przekładzie w ramach badań porównawczych przeszła długą drogę od marginesu do centrum dyscypliny. Jej historia, którą mogę tu jedynie zasygnalizować<sup>36</sup>, sięga lat siedemdziesiątych XX wieku i towarzyszy rozwojowi translatologii, dyscypli-

<sup>34</sup> G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubiński, Kraków 2000.

<sup>35</sup> E. Apter, *Comparative Exile. Competing Margins in the History of Comparative Literature* [w:] *Comparative Literature in the Age...*, s. 86–96.

<sup>36</sup> Więcej na ten temat piszę w: *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010.

ny przeżywającej niebywały rozkwit w ciągu ostatnich dwóch dekad. W okresie tym, jak nigdy dotąd, usiłowano pokazać, że literaturoznawstwo porównawcze, według formuły Steinera, można określić „jako sztukę rozumienia skupioną wokół możliwości i porażek przekładu”. *Death of a Discipline* Gayatri Chakravorty Spivak, *The Translation Zone. A New Comparative Literature* Emily Apter, *Comparative Literature: The Delay in Translation* Stanleya Corngolda to najważniejsze prace usiłujące przemyśleć i zdekonstruować jej założenia<sup>37</sup>.

Złożone stosunki bilateralne między komparatystyką a przekładem znalazły dla siebie osobną scenę prowadzenia intelektualnych sporów i zmagania o wpływy, wespół udało im się jednak znacznie odświeżyć język opisu mechanizmów transferu językowego, łącząc ściśle językoznawcze, tekstocentryczne obserwacje z analizą działania społecznych mechanizmów władzy. Bogaty krajobraz najnowszej translatoologii i komparatystyki rozciąga się od makro- i mikropolitycznych perspektyw postkolonialnych po feministyczne eksplorowanie intymności, choć zarówno tym pierwszym nieobca jest intymność, jak i tym drugim kwestie polityczne. Skalę oddziaływania odnowionego języka obu formacji oddają dwa, szeroko już opisane, zwroty: kulturowy, dokonujący się w samej translatoologii, oraz translatoologiczny, dokonujący się w ramach wiedzy o kulturze<sup>38</sup>. Można dołożyć do niego również trzeci, a mianowicie przekładoznawczy zwrot w komparatystyce. Podstawą jego najnowszego „manifestu” w postaci wspomnianej już książki Apter jest analiza idei traumatycznego sąsiedownia opartego na bliskości przemocy i miłości, spotkania intymności z polityką w translatorskiej optyce. Jej wizja komparatystyki, nazywając siebie *translatio*, usiłuje zniwelować piętno podporządkowania wpisane w historię figury Kreola, oderwać dyscyplinę, ale i język, od uproszczeń wynikających z łatwej segregacji narodowościowej. Apter w swojej książce zmagając się z wyzwaniem niewspółmierności kulturowego doświadczenia, przyjmując za punkt odniesienia dwie strategie: pierwsza, w wydaniu Leo Spitzera, polega na analizie rozmaitych sposobów ekspresji i wynikającym z niej kwestionowaniu siebie, strategia druga – Edwarda Saida – wydobywa natomiast znaczenia z relacyjnych luk dosłowności. Buduje on swoisty leksykon wygnania, podczas gdy Spitzer interesuje głównie *gramatyka łagodzenia*:

Spitzer odbywał także podróże do mikrologicznego poziomu partykuł mowy, aby obserwować „życie” płynące pod prąd „śmierci”. Gramatyczne wyznaczniki wątpliwości czy negacji przybierały formę zaworów, które uwalniały presję ku-

<sup>37</sup> G.Ch. Spivak, *Death of a Discipline*, New York 2003; fragment książki w przekładzie E. Kraskowskiej w: *NPNK*, s. 161–184; E. Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Oxford 2006; fragment książki w przekładzie M. Dąbrowskiej w: *NPNK*, s. 559–570; S. Corngold, *Komparatystyka literacka: odroczenie przekładu*, przeł. A. Pokojska [w:] *NPNK*, s. 547–557. Zob też S. Ungar, „Pisanie językami”. *Rozważania o dziele tłumacznym*, przeł. A. Pokojska [w:] *NPNK*, s. 531–546.

<sup>38</sup> S. Bassnett, *The Translation Turn in Cultural Studies* [w:] *Constructing Cultures*, red. S. Bassnett, A. Lefevere, Clevedon–Philadelphia–Toronto–Sydney–Johannesburg 1998, s. 123–140.

mulującą się w czasie walki o pozostanie przy życiu, mobilizując determinację podmiotu, by się nie poddawać. Dla Saida partykuły te stanowią składnię traumatycznej niewspółmierności, rysują aporie wojującej miłości. Wydaje się, że i Said, i Spitzer weszli ze sobą w swoistą stychomytię, wspólnie okazując szacunek dla przestrzennego rozmieszczenia słów jako „programu” życia i śmierci, gramatyki zakorzenia i bezdomności<sup>39</sup>.

Filologia Spitzera i Saida zapowiada – według Apter – nadejście humanizmu translacyjnego w kontekście wygnania. Jego konkretne działanie ilustruje poprzez przykład Saidowskiej kampanii na rzecz reformy języka arabskiego, wyzwolenia go od elementów nacechowanych fundamentalistycznie poprzez odsłanianie semantycznego potencjału, aktywizowanie trwałych zasobów nieprzetłumaczalności.

Kwestia niewspółmierności rozważana w kontekście wygnania zbliża do odwiecznego paradoksu translacji, opartego na braku i niemożliwej do zrealizowania kompensacji. Paradoks ten, będący motorem działania popędu do tłumaczenia, opisywanego językami wielu światopoglądów i wrażliwości, szeroko komentuje Paul Ricoeur w późnym zbiorze esejów *Sur la traduction*<sup>40</sup>, gdzie Freudowski dyskurs służy ukazaniu przekładu jako swoistej pracy wspomnienia i żałoby. Praca ta wpisuje się również w zadania nowej komparatystryki, która stawia sobie za cel przyglądanie się istniejącej polityce translacji w strefach kontaktu, badanie przyczyn powstawania i zarazem sposobów przekraczania życiowego impasu, polegającego na próbie utrzymania równowagi między świadomością niepowodzenia wpisanego w szeroko rozumiany przekład, wynikającego z niejednakowo ustawionych systemów komunikacji, a koniecznością zaakceptowania jego, to znaczy przekładu, nieustannej potrzeby, czy wręcz – konieczności.

Zaproponowana przez nią po wydarzeniach 11 września lekcja dyscyplinarnych powinności wiedzy szlakami wygnania, które komparatystryka, zgodnie z logiką przekroczeń i nieustannej interrogacji opisaną przez Ferrisa, przyjmuje jako własną kondycję, stwarzając się „poprzez wygnanie samej siebie”<sup>41</sup>. Dążenie do akumulowania faktów i detali w nadziei na odkrycie uniwersalnych praw świata literatury, ugruntowane przez humboldtowską wizję kształcenia, opartego na heglowskim fundamencie antropologicznym, postulacie jedności wiedzy i podmiotu, ulega w powojennej, a zwłaszcza najnowszej, komparatyście znaczącemu przemieszczeniu. Język budowany przez napięcie między partykularnym a uniwersalnym zdecydowanie częściej oddaje pola dyskursowi tworzonemu przez napięcie między polityką a intymnością. Wspólnotowe ustępuje miejsca jednostkowemu, „redukcyjny morfologizm” i dążenie do „sterylnego” opisu – bogactwu i nieprzejrzystości życiowego doświadczenia. Komparatystyczne przenoszenie świata w domenę porównania,

<sup>39</sup> E. Apter, *Nowa komparatystryka*, przeł. M. Dąbrowska [w:] *NPNK*, s. 568.

<sup>40</sup> P. Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris 2004. Przekład polski: P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, przeł. T. Swoboda, S. Ulaszek, wstęp E. Balcerzan, Gdańsk 2008.

<sup>41</sup> D. Ferris, *op. cit.*, s. 269.

zamiast czynić zadość precyzyjnemu, pozytywistycznemu z ducha, określeniu swoich granic i metody, skłania się ku rozumieniu dyscypliny jako swoistego trybu, czy też sztuki, lektury. Nie znaczy to wcale, że samo pojęcie teorii zostaje wyrzucone na śmietnik historii. Rodolphe Gasché w książce *The Honor of Thinking* pisze, że czymś, co może powstrzymać zwrot teoretyczny, „jest jedynie zrealizowanie samego projektu teoretycznego”. Następuje ono w czasie, gdy „formalne właściwości «teorii» zostały w pełni wyartykułowane”<sup>42</sup>. W perspektywie przyszłego domknięcia owego projektu ukazują się granice teorii, a wraz z nimi szansa na nowy, a zarazem inny stosunek do komparatystyki. Jej powodzenie uzależnione będzie od umiejętności ustanowienia równowagi i negocjowania sprzecznych żądań uniwersalizmu i partykularyzmu. Toczone na gruncie teorii negocjacje prowadzą nas ponownie ku paradoksom translacji, zamkniętym w formule mówiącej, iż *przekład jest w takim samym stopniu niemożliwy, co konieczny*, że zarówno otwiera, jak i zamyka przestrzeń komunikacji oraz porozumienia. Jeśli jednym z głównych zadań komparatystyki ma być utrzymywanie równowagi w nieuchronnym starciu sprzecznych żądań przekładu, to zapewne zawsze będzie miała sporo do roboty. Choć – mówi Saussy – marzenia o pantaskopicznej dyscyplinie opartej na metodzie konstruowanej na podobieństwo procedur laboratoryjnych oraz właściwej im precyzji i użyteczności (opisywanej ironicznie przez powtarzaną przez Brooksa i Ferrisa anegdotę z Wellekiem i Levinem przebranymi za hydraulików w roli głównej) słabną, to odżywa inne dziewiętnastowieczne pragnienie, a mianowicie wpisana w ideę *Bildung* potrzeba samodoskonalenia, opierająca się na przekraczaniu własnych granic, a więc egzystowaniu w ścisłym sensie tego słowa. Komparatystyka dowartościowująca jej znaczenie staje się projektem na wskroś egzystencjalnym. Co ów projekt kryształizujący się wokół idei nieustannej przebudowy życiowego doświadczenia poprzez sztukę lektury zrobi z potrzebą budowania mocnego gmachu teorii, czy komparatystyka zechce ponownie odrobić lekcję zadaną jej kiedyś przez Kartezjusza, okaże się w przyszłości. Tymczasem, jak nigdy przedtem, wydaje się afirmować starą tezę nowoczesnej hermeneutyki, którą przypomnę słowami wiersza Jamesa Merrilla<sup>43</sup>:

Nic nie przepada. Czy też: wszystko jest przekładem  
I każda częśćka nas przepada w nim.

<sup>42</sup> R. Gasché, *op. cit.*, s. 31.

<sup>43</sup> J. Merrill, *Przepadłe w tłumaczeniu* [w:] *idem, Wybór poezji*, przeł. i oprac. S. Barańczak, Paris 1990, s. 80.

## COMPARATIVE LITERATURE AND EXISTENCE

This essay recalls the nineteenth-century roots of comparative literary studies, particularly the consequences of the Cartesian modernization of the philosophical discourse, in order to show the search for an independent methodology proper to the beginnings of the discipline. This occurred first under the strong influence of ideas borrowed from the natural sciences, yet this practice later encountered a wave of criticism, particularly in the twentieth century. Then, comparative literary studies, partly as a result of traumatic historical events, were forced to construct their history using new principles. The increasingly autobiographical discourse that developed within the discipline and the acknowledgment of the problems posed by translation are among the traits characteristic of this period. The proposed description of both phenomena complements the image of comparative literary studies formed under the influence of nineteenth-century impulses.



## Niestabilność komparatystyki

### 1. Symptomy „niezdyscyplinowania”

Przewrotne pytanie Davida Ferrisa: „dlaczego komparatystyka jest tak *niezdyscyplinowana [indisciplined]?*”<sup>1</sup>, może otwierać w zasadzie każdy dzisiejszy spór o dyscyplinę, której początki sięgają XIX wieku i mają ewidentny związek z ówczesną ideą Europy<sup>2</sup>. Symptomów „niezdyscyplinowania” – mimo pojawiania się wciąż wielu nowych i rozrastania istniejących instytucji, domagających się mocnej tożsamości dyscypliny (także w polskich realiach w trakcie ostatnich lat) – trudno nie zauważyć przy jakiegokolwiek próbie mówienia o komparatystyce literackiej. Powody tego stanu rzeczy są wielorakie, wyjątkowo skomplikowane zarówno z racji oczywistych różnic geopolitycznych, jak i kształtowania się dyscypliny w ciągu dwóch wieków. Ale niestabilność, w moim przekonaniu, nie jest tylko rezultatem naturalnej zmiany paradygmatów naukowych czy spektakularnych zwrotów, które przynosi długa historia badań porównawczych, to znaczy ewoluowania komparatystyki od idei kosmopolitycznej dyscypliny XIX wieku, od rozmaitych nacjonalizmów<sup>3</sup>, wizji *Weltliteratur* Goethego i obsesji jed-

---

<sup>1</sup> D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, przeł. J. Momro, T. Bilczewski [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 259 (zob. pierwodruk: D. Ferris, *Indiscipline* [w:] *Comparative Literature in the Age of Globalization*, red. H. Saussy, Baltimore 2006, s. 87).

<sup>2</sup> Zob. *Re-thinking Europe: Literature and (Trans)national Identity*, red. N. Bemong, M. Truwant, P. Vermeulen, Amsterdam–New York 2008 (zwłaszcza tekst Davida Damroscha *Global Regionalism*, s. 47–58).

<sup>3</sup> Jak konkludują autorzy tzw. raportu Bernheimera: „W istocie komparatystyka przyczyniała się do wzmocnienia tożsamości narodów-państw jako wspólnot wyobrażonych wspierających się na naturalnej podstawie języka narodowego” (*Raport Bernheimera, 1993. Komparatystyka na przełomie wieku*, przeł. M. Wzorek [w:] *Niewspółmierność...*, s. 138). Zob. pierwodruk: *The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century* [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, red. Ch. Bernheimer, Baltimore–London 1995, s. 40.

ności, do idei m.in. interdyscyplinarności i wielokulturowości w XX wieku, a ostatnio – interkulturowości czy intermedialności. Inaczej mówiąc: niestabilność komparatystyki nie jest wyłącznie konsekwencją przejścia od niegdysiejszej etnografii, w wersji chociażby – pozostającego pod wpływami myśli Taine’a – Josepha Texte’a<sup>4</sup>, autora książki *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Etude sur les relations littéraires de la France et de l’Angleterre au XVIIIe siècle* (Paris 1895), do „etnografii otwartej”<sup>5</sup>, którą proponuje dzisiaj Daniel-Henri Pageaux, rozwijając koncepcję interkulturowości<sup>6</sup>.

Symptomami „niezdyscyplinowania” okazują się przede wszystkim **negatywne definicje komparatystyki** jako dziedziny nauki o określonych rozszczeniach, w istocie jednak dziedziny specyficznej – niesamodzielnej, pozbawionej własnego przedmiotu badania. „Negatywne” definicje, rzecz to charakterystyczna, pojawiały się począwszy od XIX wieku; Hugo von Meltzl na przykład, założyciel w 1877 roku i redaktor wielojęzycznego czasopisma komparatystycznego „Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok” / „Zeitschrift für vergleichende Litteratur” (od 1879 roku ukazującego się pod nazwą „Acta Comparationis Litterarum Universarum”), podkreślał, że literaturze porównawczej daleko do ustabilizowanej dyscypliny<sup>7</sup>. W połowie XX wieku, w dobie ekspansji teorii i „snu o naukowości”, René Wellek dowodził, iż „nie potrafiła ona wyodrębnić przedmiotu badań i określić własnej metody”<sup>8</sup>. Aktualne wykładnie ujawniają dalsze konsekwencje istnienia dyscypliny *in statu nascendi* – myślę tu nie tyle o stanowisku np. Stevena Tötösy de Zepetneka, dla którego: „komparatystyka to dyscyplina trudna do zdefiniowania z powodu swej fragmentaryczności i wielopostaciowości”<sup>9</sup> (można tak powiedzieć w zasadzie o każdej gałęzi nauki), ile o stanowisku np. Hauna Saussy’ego, który w najnowszym raporcie amerykańskich komparatystów

<sup>4</sup> Zob. J. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Etude sur les relations littéraires de la France et de l’Angleterre au XVIIIe siècle*, Paris 1895, s. XVII.

<sup>5</sup> D.-H. Pageaux, *Littérature comparée et comparaisons*, „Revue de Littérature Comparée” 1998, nr 3, s. 292.

<sup>6</sup> Zob. D.-H. Pageaux, *Multiculturalisme et interculturalité* [w:] *idem, Littératures et cultures en dialogue*, red. S. Habchi, Paris 2007, s. 163–174.

<sup>7</sup> H. Meltzl, *Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Literatur*, „Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok” / „Zeitschrift für vergleichende Litteratur” 1877, 1, s. 179 (angielski przekład tekstu Meltzla znajduje się w antologii *Comparative Literature: The Early Years. An Anthology of Essays*, red. H.-J. Schulz, Ph. H. Rhein, Chapel Hill 1973, s. 56–62).

<sup>8</sup> R. Wellek, *Kryzys literatury porównawczej*, przeł. I. Sieradzki [w:] *idem, Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wybór i przedmowa H. Markiewicz, Warszawa 1979, s. 392.

<sup>9</sup> S. Tötösy de Zepetnek, *Nowa Literatura Porównawcza jako teoria i metoda*, przeł. A. Zawiszeńska, A. Skrendo [w:] *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Kraków 2006, s. 348 (zob. pierwodruk: S. Tötösy de Zepetnek, *Comparative Literature: Theory, Method, Application*, Amsterdam–Atlanta 1998, s. 13).

mówi wprost o **kontrnauce**<sup>10</sup> (*counterdiscipline*), mającej niewielkie szanse na „naukową niepodległość”<sup>11</sup>.

Symptomami „niezdyscyplinowania” są także **różnice w rozumieniu samego porównania, kwestii porównywalności/nieporównywalności**. Widać tutaj najwyraźniej wszelkie konsekwencje „niezdyscyplinowania” komparatystyki – rozmaite konflikty wynikające z pojmowania logiki porównania, między innymi z akceptowania lub obalania procedury *tertium comparationis*, eksponowania lub podważania trybu badawczego na podstawie tzw. związków faktycznych (*rappports de fait*), które René Etiemble poddawał krytyce, wykorzystując kapitalną grę słów w języku francuskim – *comparaison n'est pas raison*. Widać dobrze rezultaty przechodzenia od *tertium comparationis* (dyskursu racjonalizmu) i od badania binarnych opozycji spod znaku wpływologii Paula van Tieghema do „szerszego systemu studiów intertekstualnych [...], gdzie z zasady wszystko można było porównywać ze wszystkim”<sup>12</sup>, i do koncepcji „nowego porównania”. Skutki zmiany perspektywy precyzyjnie przybliży Gayatri Ch. Spivak:

[...] w latach sześćdziesiątych, z niejaką dumą zaznaczaliśmy, że słowo „porównawcza” w naszej dyscyplinie było terminem niewłaściwym, że w literaturze porównawczej chodzi właśnie o to, że nie za bardzo ona „porównuje”<sup>13</sup>.

W takich okolicznościach zaczyna się mówić nie tyle o porównaniach, ile o „powiązaniach”<sup>14</sup>, za które bierze odpowiedzialność komparatysta, o nierozstrzygalności (np. J. Culler<sup>15</sup>), nieporównywalności (np. P. de Bolla<sup>16</sup>) czy też niepodobieństwie; zaczyna stopniowo dojrzewać projekt komparatystyki określanej później mianem *comparatisme quand même*<sup>17</sup>. Akcentowanie

<sup>10</sup> H. Saussy, „Wyborny trup” pozszywany ze świeżych koszmarów. O memach, pszczelich rojach i samolubnych genach, przeł. E. Rajewska [w:] *Niewspółmierność...*, s. 199 (zob. pierwodruk: H. Saussy, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes* [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, s. 11).

<sup>11</sup> H. Saussy, „Wyborny trup” pozszywany ze świeżych koszmarów..., s. 201 (zob. także H. Saussy, *Exquisite Cadavers Stitched...*, s. 12).

<sup>12</sup> J. Culler, *Porównywalność*, przeł. T. Bilczewski [w:] *Niewspółmierność...*, s. 105 (zob. także J. Culler, *Comparability*, „World Literature Today” 1995, vol. 69, nr 2, s. 268).

<sup>13</sup> G.Ch. Spivak, *Komparatystyka ekstremalna*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Recykling Idei” 2008, nr 10, s. 130 (polski przekład jest znacznie skróconą i przeredagowaną wersją tekstu: G.Ch. Spivak, *Rethinking Comparativism*, „New Literary History” 2009, vol. 40, nr 3, s. 609–626).

<sup>14</sup> G.Ch. Spivak, *Komparatystyka ekstremalna*, s. 131 (zob. także G.Ch. Spivak, *Rethinking Comparativism*, s. 611).

<sup>15</sup> J. Culler, *Porównywalność*, s. 106.

<sup>16</sup> P. de Bolla, *O teorii porównania*, przeł. B. Shallcross [w:] *Niewspółmierność...*, s. 56 (zob. pierwodruk: P. de Bolla, *On the Theory of Comparison*, „Comparatio” 1990, nr 1, s. 3–15).

<sup>17</sup> E. Apter, „Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée”: *Universal Poetics and Postcolonial Comparativism* [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, s. 54.

niepodobieństwa staje się podstawą między innymi teorii „traumatycznego sąsiedztwa”<sup>18</sup> Kennetha Reinharda, mającego wizję

[...] komparatystyki jako czegoś oderwanego od porównania [...] jako trybu czytania na sposób logiczny i etyczny, prymarnego wobec samego porównywania, takiego czytania, w którym teksty nie są właściwie pogrupowane w „rodziny”, zdefiniowane na podstawie podobieństw i różnic, ale raczej w „sąsiedztwa”, określone przez przypadkową bliskość, genealogiczną izolację i etyczne spotkania<sup>19</sup>.

Nietrudno przy tym zauważyć, iż w sytuacji owego czytania w sposób logiczny i etyczny kluczowe okazuje się przeniesienie ciężaru refleksji z przedmiotu na interpretujący podmiot, indywidualne praktyki lekturowe. Nie bez powodu Jonathan Culler formułuje opinię, że tzw. kryzys komparatystyki jest przede wszystkim kryzysem „porównywalności”, który wiąże się z niemożliwością zajęcia neutralnego stanowiska, neutralnej pozycji badawczej<sup>20</sup>.

Symptomami „niezdyscyplinowania” są wreszcie najbardziej ogólne, **pro-wizoryczne projekty komparatystyki**, czego doskonałym przykładem jest propozycja z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku George’a Steinera, w którego przekonaniu „fenomenologia nieprzetłumaczalnego, nieprzetłumaczonego, nieprzyswojonego (*le non-recevoir*) jest jednym z najsubtelniejszych wyzwań badań komparatystycznych”<sup>21</sup>, a także **niewspółmierne ujęcia problemów i zadań łączonych z komparatystyką**. Sam Steiner wyznacza trzy obszary badań komparatystycznych, zorientowanych na przykład, „dysseminację” (mianowicie recepcję literatury) oraz „tematologię”<sup>22</sup>. W tym samym czasie Daniel-Henri Pageaux, traktujący komparatystykę jako „odkrywanie Innego, dialog z nim i z samym sobą”<sup>23</sup>, eksponuje trzy zasadnicze praktyki komparatystyczne: badanie zewnętrznego wymiaru (*l'étude de la dimension étrangère*), porównywanie tekstów i wypracowywanie mniej lub bardziej „teoretycznych” koncepcji, Armando Gnisci z kolei ustala trzy podstawowe cele komparatystyki, to znaczy diagnozowanie procesów dekolonizacji kulturowej, badanie fenomenu wszechobecnego przekładu oraz porównywanie rozmaitych kultur poprzez tradycje literackie<sup>24</sup>. Dekadę później problem wy-

<sup>18</sup> K. Reinhard, *Kant with Sade, Lacan with Levinas*, „Modern Language Notes” 1995, nr 4, s. 795.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Jonathan Culler przypomina i eksponuje przy tej okazji Auerbachowski *Ansatzpunkt*: „specyficzny punkt wyjścia, postrzegany nie jako zewnętrzna pozycja mistrza, ale jako pewne «umocowanie» czy też punkt obserwacyjny, umożliwiający krytykowi połączenie z sobą różnorodnych obiektów kulturowych” (J. Culler, *Porównywalność*, s. 111).

<sup>21</sup> G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska [w:] *Niewspółmierność...*, s. 523 (zob. także G. Steiner, *What is Comparative Literature?* [w:] *idem, No Passion Spent: Essays 1978–1995*, New Haven–London 1996, s. 142–159).

<sup>22</sup> G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, s. 520 i nast.

<sup>23</sup> D.-H. Pageaux, *Littérature comparée...*, s. 307.

<sup>24</sup> A. Gnisci, *La Littérature comparée comme discipline de décolonisation*, „Revue Canadienne de Littérature Comparée” 1996, nr 1, s. 69.

profilowania dyscypliny pojawia się między innymi w sytuacji rezonowania projektów „nowej komparatystyki”, na przykład koncepcji „translacji” Gayatri Ch. Spivak (*Death of a Discipline*, New York 2003) oraz Emily Apter (*The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton–Oxford 2006). Tych kilka przywołanych propozycji z końca ubiegłego stulecia i początku obecnego pokazuje, po pierwsze, niesłabnące zainteresowanie komparatystyką literacką, po drugie – zasadniczą kwestię niewspółmierności projektów, **indywidualne wysiłki tworzenia własnych komparatystyk**. Prowizoryczność wizji komparatystyki widać skądinąd najlepiej w przypadku Susan Bassnett, która najpierw – w latach dziewięćdziesiątych – skazuje literaturoznawstwo porównawcze na „migrację”, przemieszczenie jako dyscypliny pomocniczej w obręb translatologii<sup>25</sup>, a później, w jakiejś mierze wycofując się z wcześniejszych diagnoz, uwalnia ją od autonomicznego nurtu badań nad przekładem<sup>26</sup>, jakby na potwierdzenie własnych słów, iż dyscyplina „zмага się bez końca z definiowaniem samej siebie”<sup>27</sup>.

## 2. Komparatystyka: model nowoczesności

Niestabilność komparatystyki, by powtórzyć, obnażają pytania już o samą jej definicję (także nazwę<sup>28</sup> i pokrewną formułę: *littérature générale et comparée* oraz jej ekwiwalenty w innych językach: niem. *Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, ang. *Comparative and General Literature*, które Yves Chevrel uznaje za wyraz pokusy uniwersalności, „dyscypliny imperialistycznej”<sup>29</sup>), przede wszystkim zaś pytania o porównanie, kwestię porównywalności/nieporównywalności oraz indywidualne, siłą rzeczy, niewspółmierne projekty. Niewspółmierność wykładni komparatystycznych nie trudno dostrzec w polskiej nauce ostatnich lat, w sytuacji, gdy proponuje się

<sup>25</sup> Zob. S. Bassnett, *From Comparative Literature to Translation Studies* [w:] *eadem, Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford–Cambridge 1993, s. 138–161 (zob. przekład: S. Bassnett, *Od komparatystyki literackiej do translatologii*, przeł. A. Pokojska [w:] *Niewspółmierność...*, s. 481–509); S. Bassnett, *Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century*, „Comparative Critical Studies” 2006, vol. 3, nr 1–2, s. 3–11 (zob. przekład: S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, przeł. I. Noszczyk, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 111–118).

<sup>26</sup> Zob. S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, s. 114 i nast.

<sup>27</sup> S. Bassnett, *From Comparative Literature...*, s. 160 (zob. przekład: S. Bassnett, *Od komparatystyki literackiej do translatologii*, s. 508).

<sup>28</sup> Wystarczy tylko wspomnieć o wątpliwościach Henryka Markiewicza, który poddaje krytyce określenie „literatura porównawcza”, przystając w zamian na nazwy: „komparatystyka literacka” oraz „porównawcze badania literackie” (H. Markiewicz, *Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego* [w:] *idem, Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 415).

<sup>29</sup> Y. Chevrel, *La littérature comparée et la quête d'un territoire* [w:] *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, red. É. Baneth-Nouailhetas, C. Joubert, Rennes 2006, s. 49–50.

traktować komparatystykę i jako „swoistą hermeneutyczną szkołę”<sup>30</sup> (Tomasz Bilczewski), i jako działanie interpretacyjne sytuowane pod egidą neopragmatyzmu<sup>31</sup> Fisha (Adam F. Kola), gdy mówi się o „komparatystyce integralnej”<sup>32</sup> (Bogusław Bakuła) czy „projekcie antyredukcyjnym komparatystyki”<sup>33</sup> (Edward Kasperski), gdy pojawiają się próby wypracowywania indywidualnych koncepcji – „komparatystyki dekonstrukcjonistycznej”<sup>34</sup> (Wiesław Rzońca), „komparatystyki wewnętrznej”<sup>35</sup> (Kwiryna Ziemia), „komparatystyki interdyscyplinarnej”<sup>36</sup> (Andrzej Hejmej), „komparatystyki pozasłownej”<sup>37</sup>, „teokomparatystyki”<sup>38</sup> (Zbigniew Kadłubek).

Jednostkowe projekty pokazują, najogólniej ujmując, elementarny mechanizm wszelkich działań komparatystycznych – mechanizm **transgresji**. Począwszy od totalizującego dążenia do jedności i koncepcji *Weltliteratur* Goethego, po dzisiejszą ideę transgresywności spod znaku studiów postkolonialnych, eksponuje się fenomen – wyrażany między innymi sugestywną metaforą Gayatri Ch. Spivak – „przekraczania granic”<sup>39</sup>. Transgresywny charakter najnowszej komparatystyki dobitnie akcentuje właśnie autorka *Death of a Discipline*, która sygnalizuje zarazem pojawiające się mimochodem komplikacje:

<sup>30</sup> T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010, s. 29.

<sup>31</sup> A.F. Kola, *Nie-klasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 56–74.

<sup>32</sup> B. Bakuła, *Kilka uwag na temat komparatystyki integralnej* [w:] *idem, Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań 2000, s. 7–30. Zob. także: B. Bakuła, *W stronę komparatystyki integralnej*, „Porównania” 2004, nr 1, s. 7–16.

<sup>33</sup> E. Kasperski, *O teorii komparatystyki* [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, wyd. 2, Warszawa 2001, s. 352 i nast. Zob. także *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*, Radziejowice, 6–8 lutego 1997 r., red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998, s. 157.

<sup>34</sup> W. Rzońca, *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa 1998.

<sup>35</sup> K. Ziemia, *Projekt komparatystyki wewnętrznej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2, s. 72–82; także w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*, red. M. Czermińska i in., t. 1, Kraków 2005, s. 423–433.

<sup>36</sup> A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

<sup>37</sup> Z. Kadłubek, *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*, Katowice 2010, s. 9 i nast.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 13 (zob. także s. 31).

<sup>39</sup> *Crossing Borders* – to tytuł pierwszego rozdziału książki Gayatri Ch. Spivak *Death of a Discipline* (New York 2003, s. 1–23). Zob. przekład: G.Ch. Spivak, *Przekraczanie granic*, przeł. E. Kraskowska [w:] *Niewspółmierność...*, s. 161–184.

Literaturoznawstwo porównawcze zawsze musi przekraczać granice. A przekraczanie granic, jak stale nam, *via* Kant, przypomina Derrida, to sprawa problematyczna<sup>40</sup>.

Ów transgresywny charakter akcentowali wcześniej – w zupełnie jednak innym wymiarze niż Spivak – czy to Henry H.H. Remak, wskazując w latach sześćdziesiątych możliwości rozwoju interdyscyplinarnych badań, nowy paradygmat interdyscyplinarności (komparatystyka literacka rozumiana jako „badanie związków między literaturą z jednej strony a innymi dziedzinami wiedzy i świadomości, takimi jak sztuka – na przykład malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka – filozofia, historia i nauki społeczne – na przykład polityka, ekonomia, socjologia – nauka, religia itp. z drugiej strony”<sup>41</sup>), czy to autorzy raportu Bernheimera w latach dziewięćdziesiątych, pojmując go jako wynik szerokiej kontekstualizacji literatury we współczesnym świecie („Przestrzeń aktywności komparatystycznej obejmuje dzisiaj porównania wytworów artystycznych analizowanych przez różnorodne dyscypliny; rozmaitych kulturowych konstrukcji stojących za nimi; tradycji kultury zachodniej – tak wysokiej, jak i popularnej – oraz kultur niezachodnich; wytworów kulturowych narodów przed kolonizacją i po niej oraz płci określanych jako żeńska i męska; także orientacji seksualnych zdefiniowanych jako heteroseksualna i homoseksualna; dalej: sposobów określania różnic od strony rasowej lub etnicznej; hermeneutycznego artykułowania znaczenia oraz materialistycznej analizy sposobów jego tworzenia i obiegu, a także wielu innych”<sup>42</sup>). W gruncie rzeczy wyznaczanie nowych obszarów badawczych i „mapowanie” komparatystyki to od zawsze swoista obsesja komparatystów na całym świecie. Obsesja wciąż aktualna, o czym świadczy wielość rozmaitych koncepcji „nowej komparatystyki” (m.in. propozycje Gayatri Ch. Spivak, Emily Apter, Susan Bassnett, Davida Damroscha, Pascale Casanovy, Stevena Tötösy de Zepetneka) czy chociażby problematyka 19. Kongresu ICLA: *Expanding the Frontiers of Comparative Literature* (2010).

Niewątpliwie transgresywny charakter działań komparatystycznych utrzymuje i poniekąd wzmacnia niestabilność komparatystyki, którą daje się – w konsekwencji – zinterpretować w sposób zupełnie zaskakujący. Otóż niespójne od samego początku istnienia dyscypliny, niewspółmierne, eksponujące porządek fragmentów projekty komparatystyczne uznawane są przez Davida Ferrisa za wzorcowy **model (po)nowoczesności**. Przy takim założeniu podnoszone przez badacza pytanie: „Czy komparatystyka nie była od zawsze,

<sup>40</sup> G.Ch. Spivak, *Przekraczanie granic*, s. 177 (zob. także G.Ch. Spivak, *Death of a Discipline*, s. 16). Podkreśl. – A.H.

<sup>41</sup> H.H.H. Remak, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, przeł. W. Tuka [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 25 (zob. pierwodruk: *Comparative Literature, Its Definition and Function* [w:] *Comparative Literature: Method and Perspective*, red. N.P. Stallknecht, H. Frenz, Carbondale 1961, s. 3).

<sup>42</sup> *Raport Bernheimera, 1993. Komparatystyka na przełomie wieku*, s. 140 (zob. także *The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century*, s. 41–42).

niejako *avant la lettre*, ponowoczesna?<sup>43</sup> – z jednej strony okazuje się czysto retoryczne, z drugiej – stawia od razu całą dyscyplinę w centrum dzisiejszej humanistyki. Taki komentarz wymaga jednak subtelnej objaśnienia, wszak argumenty Ferrisa w żadnej mierze nie korespondują z argumentami wielu innych komparatystów – wyeksponowanie przez niego rangi „niemożliwej” dyscypliny nie wiąże się bowiem z optymistyczną, programową wizją instytucji komparatystyki, jak chociażby u Hauna Saussy’ego. Co prawda, jeden i drugi komparatysta przekonuje na swój sposób, iż literaturoznawstwo porównawcze odgrywa we współczesnym świecie nauki ważną rolę, ale przesłanki i konsekwencje ich poglądów są radykalnie różne. Saussy koncentruje się na aktualnym stanie oraz perspektywach komparatystyki, akcentuje jej pragmatyczny wymiar, twierdzi, że narzuca ona rytm współczesnej nauce (nawet przewrotny komentarz: „Literaturoznawstwo porównawcze poniekąd święci triumfy<sup>44</sup>, mimo iż osłabia go wtrącenie „poniekąd”, ma w kontekście całego wywodu jednoznaczny wymowę). Ferris z kolei obejmuje jednym gestem dwa wieki „dyscypliny poza dyscypliną<sup>45</sup> (*indiscipline*), by w drodze spekulacji odnotować przeoczony czy świadomie niezauważany fakt, iż komparatystyka z racji swej niestabilnej kondycji od zawsze antycypowała stan nowoczesnej humanistyki.

Diagnozy to, jak widać, mocno zróżnicowane, prowadzące w odrębne rejony refleksji: o ile więc Saussy będzie pochłonięty poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie: „czym jest komparatystyka literacka?”, o tyle Ferris nie zapomni o nim, ale tylko po to, by uznać je za niefortunne, chybione, bezzasadne... Rzecz jasna, krytyka ze strony amerykańskiego komparatysty w tym wypadku nie odnosi się ani do tekstu Charlesa M. Gayleya *What is Comparative Literature?*<sup>46</sup> (1903), ani do wielokrotnie wznawianego kompendium Pierre’a Brunela, Claude’a Pichois i André-Michela Rousseau (*Qu’est-ce que la littérature comparée?*, Paris 1983), ani nawet do oksfordzkiego wykładu George’a Steinera *What is Comparative Literature?* (1994). Otóż wychodząc z założenia, iż pytanie o tożsamość dyscypliny prowadzi nieuchronnie do porażki, Ferris osiąga zamierzony cel, którym okazuje się własna wizja komparatystyki. Ten rodzaj literaturoznawstwa interesuje go, z jednej strony, jako **komparatystyczny projekt nowoczesności**, formułowany w przeświadczeniu, iż: „W ramach nauk humanistycznych historia komparatystyki wyrażała

<sup>43</sup> D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, s. 246 (zob. także D. Ferris, *Indiscipline*, s. 80).

<sup>44</sup> H. Saussy, „Wyborny trup” *pozszywany ze świeżych koszmarów...*, s. 185. Jeśli chodzi o stanowisko Saussy’ego, wystarczy przywołać jedną z jego uwag: „teraz najczęściej to właśnie my, komparatyści, gramy pierwsze skrzypce, poddając ton reszcie orkiestry. Nasze wnioski stały się założeniami innych badaczy” (*ibidem*, s. 186) (zob. także H. Saussy, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares...*, s. 3).

<sup>45</sup> D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, s. 246 i nast. (zob. także D. Ferris, *Indiscipline*, s. 80 i nast.).

<sup>46</sup> Ch.M. Gayley, *What is Comparative Literature?*, „The Atlantic Monthly” 1903, vol. 92, s. 56–68.



ten projekt w sposób klarowniejszy niż inne «dyscypliny»<sup>47</sup>, z drugiej – co sugeruje w formie ostrożnej hipotezy – jako **ogólny komparatystyczny projekt nauk humanistycznych**<sup>48</sup>. Krótko konkludując, niestabilność, która może nawet nie mieć wiele wspólnego z odchodzeniem od fundamentalizmu, słabą teorią czy słabą interpretacją, to zdaniem Ferrisa – wbrew wysiłkom kolejnych generacji komparatystów „dyscyplinujących” komparatystykę – nieodłączny atrybut dyscypliny poza dyscypliną od początków jej istnienia. Komparatystyka literacka, paradoksalnie, stanowi w tym świetle swoistą awangardę (po)nowoczesności, nosi w sobie od chwili powstania obraz dzisiejszej humanistyki.

### 3. (Geo)polityka

Próby uchwycenia niestabilności komparatystyki – dyscypliny *in statu nascendi* – pociągają za sobą często użycie metaforycznego języka, sugestywnej metafory. Tomasz Bilczewski we *Wstępie* do znakomitej antologii *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki* przywołuje dwie główne grupy metafor, które w jego przekonaniu określają kondycję literaturoznawstwa porównawczego, mianowicie „obraz chorego ciała” oraz „ciąglego przekraczania granic”<sup>49</sup>. Pośród wielu innych metafor odnoszących się do komparatystyki literackiej – czasami zupełnie zaskakujących ze względu na rodzaj asocjacji, jak: „poligon badawczy”<sup>50</sup> bądź „awatar naszych czasów”<sup>51</sup>, czasami obiegowych, karkołomnie eksploatowanych, jak kryzys<sup>52</sup>, przesilenie, upadek, słabość, niewydolność etc. – znajduje się też dobrze znana komparatystom grupa metafor nawiązujących do architektury i kulturowej symboliki wież. Precyzyjnie mówiąc, paryską wieżę Eiffla, nowojorskie wieże Twin Towers w kompleksie World Trade Center oraz biblijną wieżę Babel daje się traktować – z różnych, naturalnie, względów – jako trzy figury komparatystyki.

Metafora wieży Eiffla na pierwszy rzut oka wydaje się najmniej oczywista, wręcz kontrowersyjna. Haun Saussy nie bez powodu jednak zauważa i podkreśla fakt, iż powstanie instytucji komparatystyki literackiej (za pierwszą instytucjonalną formę uznaje on czasopismo Hugo Meltzla, założone w 1877 roku,

<sup>47</sup> D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, s. 268 (zob. także D. Ferris, *Indiscipline*, s. 93).

<sup>48</sup> D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, s. 259 (zob. także D. Ferris, *Indiscipline*, s. 87).

<sup>49</sup> T. Bilczewski, *Wstęp. Ekonomia i polityka komparatystyki* [w:] *Niewspółmierność...*, s. X.

<sup>50</sup> H. Saussy, „Wyborny trup” *pozszywany ze świeżych koszmarów...*, s. 239 (zob. także H. Saussy, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares...*, s. 34).

<sup>51</sup> D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, s. 245 (zob. także D. Ferris, *Indiscipline*, s. 79).

<sup>52</sup> Zob. m.in.: R. Wellek, *The Crisis of Comparative Literature* [w:] *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association* [University of North Carolina, September 8–12, 1958], t. 1., red. W.P. Friederich, Chapel Hill 1959, s. 149–159 (zob. przekład: R. Wellek, *Kryzys literatury porównawczej*, s. 392–403); U. Weisstein, „D’où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?”. *The Permanent Crisis of Comparative Literature*, „Canadian Review of Comparative Literature” 1984, vol. 11, nr 2, s. 167–192.

znane dzisiaj pod nieco później wprowadzoną nazwą „Acta Comparationis Litterarum Universarum”) nastąpiło sześć lat przed wybudowaniem Mostu Brooklińskiego (1883) oraz dwanaście lat przed wzniesieniem wieży Eiffla (1889). I mimo iż badacz opatruje stwierdzenie ostrożnym komentarzem – „nazwa, data urodzin i umiejscowienie na osi czasu nie mówią nam jeszcze nic o tym, jakie cele postawiono przed nową dyscypliną”<sup>53</sup> – wskazane przez niego punkty odniesienia są nader czytelne. Nie ulega bowiem wątpliwości, że tradycyjna komparatystyka literacka jest realizacją w nauce tych samych idei, które doprowadziły do tak niezwykłych sukcesów techniki, jak wzniesienie La Tour Eiffel (owe idee i faktyczne cele wzniesienia wieży – „Po co była Paryżowi ta do niczego nieprzydatna budowla?” – we właściwy sobie sposób objaśnia Umberto Eco, między innymi nazywając ją „wydrażoną *iglicą wyższą od wszystkich iglic gotyku*”<sup>54</sup>...). Myślę tu zwłaszcza o **idei nowoczesności**, którą rozstrzygał wnikliwie Ferris, oraz **idei dominacji**, która staje się w dzisiejszej komparatystyce głównym wątkiem refleksji w obrębie wszelkich nurtów interwencjonistycznych. „Efekt dominacji” w przypadku literaturoznawstwa porównawczego nietrudno, oczywiście, dostrzec w najbardziej tradycyjnych koncepcjach eurocentrycznych, które umacniają narodowe poczucie wspólnoty, rozprzestrzeniają tendencje nacjonalistyczne, czy zachowując ostrożność i mówiąc językiem ekonomistów, prowadzą do rewaluacji narodowej literatury (szerzej: narodowej kultury). Ale nietrudno też go dostrzec i w koncepcjach najnowszych, by wspomnieć o głosach podnoszących kwestię neokolonializmu oraz problem, jeśli odwołać się do formuły Spivak, „efektu feudalności bez feudalizmu”<sup>55</sup>.

Druga z wymienionych metafor, użyta w kontekście literaturoznawstwa porównawczego, jest z całą pewnością mniej kontrowersyjna. Nowojorskie wydarzenia z 11 września 2001 roku – dramat ludzi w wieżach WTC – odsłoniły, w przekonaniu wielu, nowe znaczenie komparatystyki we współczesnym świecie (nie tylko w świecie nauki), jak dowodzi Emily Apter w książce *The Translation Zone. A New Comparative Literature* (2006). Apter sprowadza kwestię nowoczesnej komparatystyki do szeroko rozumianego „przekładu” (konsekwencją tego jest nadanie dyscyplinie nazwy – *translatio*<sup>56</sup>) i jego kluczowych zadań w wielokulturowym świecie po 11 września. Translacja, wymuszana określonymi warunkami geopolitycznymi, łączy się już nie tyle z ustalaniem i negocjowaniem transnarodowych relacji (istnieniem „widmo-

<sup>53</sup> H. Saussy, „Wyborny trup” *pozszywany ze świeżych koszmarów...*, s. 191 (zob. także H. Saussy, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares...*, s. 6–7).

<sup>54</sup> U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1993, s. 467.

<sup>55</sup> G.Ch. Spivak, *Komparatystyka ekstremalna*, s. 131.

<sup>56</sup> Apter forsuje taką komparatystykę literacką, która „nie ma przynależności narodowej i która poprzez nazwanie siebie *translatio* określa czynność językowego samopoznania, próbę wyjaśnienia tego, co leży poza językiem [...]” (E. Apter, *Nowa komparatystyka*, przeł. M. Dąbrowska [w:] *Niewspółmierność...*, s. 559; zob. pierwodruk: E. Apter, *A New Comparative Literature* [w:] *eadem, The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton–Oxford 2006, s. 243).

wych między-narodów – *inter-nations*<sup>57</sup>), ile – nade wszystko – z odnajdywaniem własnego miejsca w obrębie złożonych sfer kontaktu, **stref przekładu**. Zburzone wieże WTC pokazują, w przekonaniu Apter, konieczność odnowy komparatystyki, odnowy jednakże w zupełnie innych warunkach niż ta, o której wspomina Spivak w związku ze zburzeniem muru berlińskiego<sup>58</sup>. Zgliszczą nowojorskich wież rodzą bowiem kolejny lęk komparatysty – działanie komparatystyczne okazuje się wynikiem już nie tylko ciekawości świata, bezinteresownego otwarcia na inność, poznawania Innego, ale zwłaszcza nieuchronną pracą translacji w warunkach „traumatycznego sąsiedztwa”, pracą translacji zabezpieczającą codzienną egzystencję.

Dramatyczne w skutkach zamachy na WTC i trwająca od lat wojna z terroryzmem ujawniły fiasko politycznej idei wielokulturowości w rzeczywistości amerykańskiej (w ostatnim okresie także w rzeczywistości europejskiej, by wspomnieć chociażby o konfliktach w społeczeństwie francuskim czy niemieckim). Tym samym upadły pomysły wyrastające z rozmaitych koncepcji wielokulturowości, które zawładnęły niepodzielnie wyobraźnią komparatystów w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Ówczesne perspektywy badawcze wyznaczał Charles Bernheimer:

[...] komparatystyka międzykulturowa (*multiculturalist comparatism*) zyskuje punkt orientacyjny w momencie porównywania samej siebie z sobą. Proces ten wyklucza esencjalizm kulturowy polityki tożsamości, równocześnie uwrażliwiają komparatystę na ekstremalnie trudne kwestie związane z oceną różnic kulturowych<sup>59</sup>,

dostrzegając zresztą – mimo nieskrywanego entuzjazmu – oczywiste niebezpieczeństwa wynikające z idei wielokulturowości:

Na pozór mogłoby się wydawać, że wielokulturowość, inferentnie pluralistyczna, posiada naturalną skłonność do porównywania. Ale skłonność tę ograniczają mimetyczne imperatywy esencjalistycznej polityki<sup>60</sup>.

Niezależnie od zajęcia dzisiaj stanowiska w toczonych sporach wokół programów propagujących ideę, to właśnie – jak podkreśla Spivak – fala wielokulturowości i studiów kulturowych (notabene mocno przez nią krytykowanych

<sup>57</sup> E. Apter, *Nowa komparatystyka*, s. 561 (zob. także E. Apter, *A New Comparative Literature* [w:] *eadem, The Translation Zone...*, s. 245).

<sup>58</sup> „W roku 1992, trzy lata po upadku muru berlińskiego, przypuszczalnie w reakcji na narastającą falę wielokulturowości i studiów kulturowych komparatystyka literacka zaczęła dążyć do odnowy” (G.Ch. Spivak, *Przekraczanie granic*, s. 161; zob. także G.Ch. Spivak, *Death of a Discipline*, s. 1).

<sup>59</sup> Ch. Bernheimer, *Wstęp. Lęki przed porównaniem*, przeł. P. Sobolczyk [w:] *Niewspółmierność...*, s. 129 (zob. pierwodruk: Ch. Bernheimer, *Introduction. The Anxieties of Comparison* [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, s. 11).

<sup>60</sup> Ch. Bernheimer, *Wstęp. Lęki przed porównaniem*, s. 125 (zob. także Ch. Bernheimer, *Introduction. The Anxieties of Comparison* [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, s. 9).

z racji ich nacjonalistycznego charakteru) spowodowała apogeum kryzysu i konieczność odradzania się dyscypliny<sup>61</sup>. Konsekwencją nieakceptowalności „starej” komparatystyki i niespełnionych nadziei pokładanych w koncepcjach wielokulturowości były liczne głosy krytyki, jak też propozycje tzw. nowej komparatystyki, formułowane w ostatnich latach.

Odnowiona komparatystyka, co łatwo przewidzieć, wciąż daleka jest od jakiegokolwiek stabilności dyscypliny, obejmuje indywidualne projekty, nie może wypracować wspólnego programu. Jej radykalny, mianowicie interwencjonistyczny nurt po „śmierci dyscypliny”, forsuje m.in. Gayatri Chakravorty Spivak, koncentrując się wyłącznie na dwóch kwestiach: etyce (odpowiedzialności) oraz polityce (walce z wszelkimi przejawami nacjonalizmu). Projekt zyskuje wyjątkowo sugestywną wykładnię, wszak **komparatystyka ekstremalna**<sup>62</sup> (*comparativism in extremis*) to w ostatecznym rozrachunku „wołanie do politycznego innego, aby uznał równoważność, odpowiedział i, na końcu, zaprzestał ucisku”<sup>63</sup>. Nurt umiarkowany z kolei forsuje m.in. Susan Bassnett, w której przekonaniu akcentowanie perspektywy etycznej, domaganie się zaangażowania i wrażliwości postkolonialnej, wcale nie wymaga pominięcia tradycji i nie musi oznaczać zupełnej rezygnacji z estetyki<sup>64</sup>. Jeśli zderzy z sobą te dwa różne stanowiska (Bassnett podejmuje zresztą z perspektywy europejskiej otwartą polemikę z tezami Spivak), najostrożniej zapewne byłoby sądzić, iż ponowoczesna komparatystyka – jako forma literaturoznawstwa – akcentuje przede wszystkim wymiar etyczny, ale też nie pomija estetycznego; innymi słowy, uwzględnia specyfikę odmiennych literatur i kultur w aspekcie zarówno etyczno-politycznym, jak i filologiczno-estetycznym.

Naturalnie, nie ulega przy tym wątpliwości, że niestabilna sytuacja na świecie w ostatnich dekadach, spowodowana rozmaitymi przesileniami i formami neokolonializmu, odsłoniła na nowo w przypadku komparatystyki – po okresie fascynacji (meta)teorią – zasadniczą wartość etyki (wrażliwości postkolonialnej) i polityki (interwencji politycznej). Komparatystykę kulturową w konsekwencji daje się, co prawda, rozumieć i określać na wiele sposobów, ale najczęściej w ramach pewnego paradygmatu. Można więc sięgnąć po peryfrazę i twierdzić, jak Tadeusz Sławek, iż jest ona „związana z etyką i polityką dobrego sąsiedztwa, opartych na odrzuceniu ambicji zawładnięcia tym, co znajduje się po drugiej stronie granicy”<sup>65</sup>. Można utrzymywać (jak Didier Souiller i Władimir Troubetzkoy), że w jej obrębie „Wolność i rezygnacja z granic

<sup>61</sup> G.Ch. Spivak, *Przekraczanie granic*, s. 161 (zob. także G.Ch. Spivak, *Crossing Borders* [w:] *eadem*, *Death of a Discipline*, s. 1).

<sup>62</sup> G.Ch. Spivak, *Komparatystyka ekstremalna*, s. 130–135.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 134. W *Death of a Discipline* Spivak podnosi kwestię nieredukowalnej pracy translacji: „Nie z jednego języka na drugi, lecz z ciała na etyczną semiozę, na niezmordowany ruch wahadłowy, jakim jest «życie»” (G.Ch. Spivak, *Przekraczanie granic*, s. 175; zob. także G.Ch. Spivak, *Death of a Discipline*, s. 13).

<sup>64</sup> S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, s. 111–118.

<sup>65</sup> T. Sławek, *Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem* [w:] *Polonistyka w przebudowie...*, s. 392.

(językowych i/lub kulturowych) są bez wątpienia dwiema fundamentalnymi regułami działalności komparatystycznej<sup>66</sup>. Można też powiedzieć, iż wynika ona z radykalnej wizji „świata bez ograniczeń”<sup>67</sup> (F. Malti-Douglas), perspektywy „spotkania z *Innym*”<sup>68</sup> (Y. Chevrel), z idei „planetaryzacji” zorientowanej na przyszłość (G.Ch. Spivak), idei niekończącej się translacji „tu i teraz” (E. Apter) czy idei wielogłosowości<sup>69</sup>, eksponującej wartość zarówno przeszłości, jak i przyszłości (S. Bassnett).

#### 4. Działanie komparatystyczne

Spośród wskazanej grupy metafor, pozwalających uchwycić niestabilność komparatystyki, znajduje się także metafora o szczególnym wymiarze kulturowym – **wieża Babel**. Sprawa to powszechnie znana, iż ilekroć pojawia się w dyskusji kwestia pracy języka, rozumianej w sposób Bachtinowski<sup>70</sup> czy Derridański<sup>71</sup>, ilekroć pojawiają się kwestie teorii i praktyki interpretacji oraz przekładu, tylekroć powraca biblijny przekaz o zbuntowanych budowniczych i pomieszaniu języków. Wieża Babel – ta jedna z ważniejszych metafor, jak dobrze wiadomo, w słowniku George’a Steinera – warunkuje w przekonaniu hermeneuty wszelkie projekty komparatystyczne. Autor wykładu *Czym jest komparatystyka literacka?* klarownie argumentuje, że „komparatystyka literacka jest sztuką czytania i słuchania po wieży Babel”<sup>72</sup>, że czerpie „z niesfornej różnorodności wieży Babel”<sup>73</sup>. Założenie literaturoznawcy, który tym samym stawia w centrum uwagi **interpretację**, okazuje się bezwarunkowe. Owa interpretacja to swoiście pojmowany „przekład”, odnoszący się zarówno do rozmaitych rodzajów i aspektów przekładu właściwego (wszelkich relacji między językami), jak i przede wszystkim do samego sensu świata w języku oraz tego, co przynosi „proces hermeneutycznego i krytycznego «umiejscawiania»”<sup>74</sup>.

W perspektywie hermeneutyki Steinera, gdy przyjmuje się tezę, iż „czytać znaczy porównywać”<sup>75</sup> – niewątpliwie każdy czytający (nie tylko literaturoznawca) staje się komparatystą, chociażby komparatystą *sans le savoir*. Na-

<sup>66</sup> *Littérature comparée*, red. D. Souiller, W. Troubetzkoy, Paris 1997, s. 1.

<sup>67</sup> F. Malti-Douglas, „*Beyond Comparison Shopping: This is Not Your Father’s Comp. Lit*” [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, s. 182.

<sup>68</sup> Y. Chevrel, *La littérature comparée*, Paris 1989, s. 8.

<sup>69</sup> Zob. S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, s. 113, 115.

<sup>70</sup> M. Bachtin, *Słowo w poezji i słowo w powieści* [w:] *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 120.

<sup>71</sup> Zob. J. Derrida, *Wieża Babel*, przeł. A. Dziadek [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 375–383.

<sup>72</sup> G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, s. 519.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 520.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 526.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 513.

wet Benedetto Croce, jeden z pierwszych przeciwników literaturoznawstwa porównawczego<sup>76</sup>, nie jest w stanie – co podkreślał zasadnie Horst Rüdiger<sup>77</sup> – wyjść poza perspektywę komparatystyczną. Idąc dalej tym tropem, najprościej oczywiście powiedzieć, że komparatystykę jako taką może uprawiać z powodzeniem historyk<sup>78</sup>, ekonomista, politolog itd.; wreszcie – że sam akt porównywania (dialektyczny proces rozumienia i nierozumienia, jak utrzymuje Steiner) jest powszechnym gestem interpretowania świata, decydującym o kondycji człowieka, że stanowi w wymiarze antropologiczno-kulturowym warunek środowiskowej adaptacji, niezbędnego porozumienia z innymi, przetrwania. W tak szerokim kontekście zacierają się kontury interesującej nas **dyscypliny**, ale też lepiej widać, iż pytanie o ponowoczesną komparatystykę – **dyscyplinę poza dyscypliną** – musi być elementarnym pytaniem, jak w przypadku rozmaitych nurtów antropologii, o człowieka, o jego egzystencjalną potrzebę „sytuowania się” w obrębie określonych miejsc i wspólnot, potrzebę tolerancji i akceptacji dla jego indywidualnego głosu.

Komparatystyka uprawiana przez literaturoznawcę, niezależnie od tego, czy potraktuje on literaturę jako punkt wyjścia, odniesienia, czy też jako punkt dojścia refleksji umożliwiającej rozumienie i objaśnianie rzeczywistości społeczno-kulturowej<sup>79</sup> – to w istocie **praktyka lektury**. Tak zwane „porównawcze czytanie”<sup>80</sup>, niekiedy realizujące postulat odchodzenia od „czytania nacjonalistycznego”<sup>81</sup>, niekiedy zaś (pozornie) niezaangażowane, jak na przykład w sytuacji lektury intermedialnej, skrywa pewien paradoks. Z jednej strony okazuje się ono czymś zupełnie oczywistym (wszelkie studia literackie, podpowiada Culler, są „z gruntu porównawczymi”<sup>82</sup>), z drugiej – czymś niemożliwym, skazane jest bowiem na nieporównywalność (Peter de Bolla sugere-

<sup>76</sup> Zob. B. Croce, *La „letteratura comparata”*, „La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia”, t. 1, 1903, s. 77–80.

<sup>77</sup> H. Rüdiger, *Grenzen und Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Eine Einführung* [w:] *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, red. H. Rüdiger, Berlin–New York, 1971, s. 5.

<sup>78</sup> Zob. głos Janusza Tazbira jako historyka podczas debaty w Radziejowicach (*Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*, s. 45).

<sup>79</sup> Skądinąd upominał się o tę oczywistość w połowie lat dziewięćdziesiątych Michael Riffaterre, krytykując raport Bernheimera i przekonując, iż: „jeśli cokolwiek posiada automatyczny związek ze wszystkimi dziedzinami wymienionymi w owym niefortunnym wystąpieniu, to jest to właśnie literatura *per se* (nawet bez dodawania przymiotnika *porównawcza*, bez precyzowania dyscypliny oferującej jej najtrafniejsze ujęcie) [...]” (M. Riffaterre, *O wzajemnym uzupełnianiu się komparatystyki literackiej i studiów kulturowych*, przeł. R. Sendyka [w:] *Niewspółmierność...*, s. 158) (zob. także M. Riffaterre, *On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies* [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, s. 72).

<sup>80</sup> Zob. D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, s. 246 (zob. także D. Ferris, *Indiscipline*, s. 80).

<sup>81</sup> G.Ch. Spivak, *Komparatystyka ekstremalna*, s. 133 (zob. także G.Ch. Spivak, *Rethinking Comparativism*, s. 613).

<sup>82</sup> J. Culler, *Porównywalność*, s. 110.

ruje, że w grę wchodzi „intertranslacja”<sup>83</sup>, konstruowanie tekstu porównania przy uwzględnieniu różnicy i podobieństwa). Obydwie diagnozy pokazują oczywiście niestabilność komparatystyki, warunkowaną dodatkowo wskazanymi wcześniej czynnikami (geo)politycznymi. Dobrze przecież wiadomo, iż komparatysta – *frontalier* – miał w XX wieku i ma nadal wiele różnych wcieleń, które łączyć trzeba, jak to ujmuje Emily Apter, z „materialnym i psychicznym dziedzictwem dyslokacji”<sup>84</sup>. Uogólniając konkluzję, można powiedzieć, że tryb działania komparatysty wyznacza „topografia «pomiędzy»”<sup>85</sup>, że rodzi się on w każdej rzeczywistości z intelektualnej dyslokacji, poczucia wyobcowania, atopii.

Komparatystyka kulturowa, by powtórzyć, zyskuje uprawomocnienie jako **indywidualna praktyka interpretacyjna** zorientowana na literaturę i jej kulturowy rezonans, jako praktyka interpretacyjna rozwijana w polu nowych studiów nad przekładem, studiów mniejszościowych, feministycznych, postkolonialnych, *area studies*, intermedialnych etc. Tak pojmowana nowoczesna komparatystyka literacka okazuje się wciąż ponawianym gestem przygodnego sytuowania – (re)konfiguracji – tekstu czy tekstów, aktem lektury, który pozwala zarówno na „niekanoniczne odczytanie kanonicznych tekstów, odczytanie dokonane z perspektywy kontestacji, marginesu czy też podporządkowania”<sup>86</sup>, jak również na wszelkie próby rozumienia własnego świata poprzez literaturę, obcowanie z tekstem. Należałoby dopowiedzieć, używając innego języka, iż komparatystyka kulturowa, podobnie jak hermeneutyka dla Hansa-Georga Gadamera<sup>87</sup>, jest nie tyle metodą czy procedurą badawczą, ile raczej **pewną postawą**, pewnym zachowaniem człowieka, starającego się rozumieć innego człowieka, jakiś tekst czy też jakieś teksty.

Reasumując: niedefiniowalność komparatystyki (negatywne definicje), konflikt koncepcji porównania (od eurocentrycznego modelu binarnego do zanegowania możliwości porównania) i niewspółmierność projektów komparatystycznych (nieustannie negocjowany zakres badań<sup>88</sup>) pozwalają, co prawda,

<sup>83</sup> P. de Bolla, *O teorii porównania*, s. 56.

<sup>84</sup> E. Apter, *Comparative Exile: Competing Margins in the History of Comparative Literature* [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, s. 86.

<sup>85</sup> T. Sławek, *Komparatystyka, czyli powszechność literatury* [w:] *idem, Żaglowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*, wybrał Z. Kadłubek, Katowice 2006, s. 397.

<sup>86</sup> *Raport Bernheimera, 1993. Komparatystyka na przełomie wieku*, s. 143 (zob. także *The Bernheimer Report, 1993*, s. 44).

<sup>87</sup> H.-G. Gadamer, *Postface de l'édition revue et complétée* [w:] *idem, Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de „Cristaux de soufflé” de Paul Celan*, przeł. na franc. z niem. E. Poulain, Arles 1987, s. 157.

<sup>88</sup> Jak konkluduje Rodolphe Gasché: „w rzeczywistości każda z rozmaitych szkół [komparatystyki], jakie wyłoniły się w poszczególnych krajach, w których komparatystyka stała się dyscypliną akademicką, sformułowała właściwe sobie wyobrażenie na temat tego, co ta gałąź nauczania powinna obejmować. Komparatystyka była postrzegana różnorodnie: jako badania nad tematami, motywami, mitami bądź legendami właściwymi literaturze jako całości lub pewnym jej nurtom, jako badania nad ich wędrówką poprzez literatury narodowe, nad faktycznymi związkami pomiędzy pisarzami, nad narodowymi iluzjami itd.” (R. Gasché, *Porównawczo teo-*

lepiej zrozumieć główną tezę Ferrisa, niemniej nie przynoszą jeszcze finalnej odpowiedzi na pytanie: „dlaczego komparatystyka jest tak *niezdyscyplinowana (indisciplined)?*”. Chcę przez to jasno powiedzieć, iż zmiana paradygmatów naukowych i różnorodność koncepcji komparatystycznych kształtowanych w odmiennych warunkach historycznych nie przesądza ostatecznie o niestabilności dyscypliny. Zasadniczy rys komparatystyki – niestabilność – przynosi w gruncie rzeczy sama praktyka interpretacji, w której znajduje odzwierciedlenie niestabilny obraz (nie tylko ponowoczesnego) świata i człowieka. Dopiero w takim kontekście, jak sądzę, przekonująco brzmi niepozorna uwaga Hauna Saussy’ego, iż „propagować należy komparatystyczny odruch, komparatystyczny sposób myślenia, a nie nazwę dyscypliny”<sup>89</sup>... Oczywiście, nadal można „dyscyplinować” komparatystykę i trwać przy wizji mocnej dyscypliny – obserwuje się zresztą dzisiaj zderzenie dwóch świadomości: komparatysty dostrzegającego i próbującego przełamywać „lęki” niemożliwej dyscypliny („lęki”, które skłaniają do aktywności czy to Emily Apter, czy to Davida Damroscha, namawiającego usilnie do intensywnej lektury<sup>90</sup>), a także komparatysty niepozbawionego optymizmu, przekonanego o mocnych fundamentach komparatystycznego działania, inwestującego – jak powiedziałby dosadnie Jonathan Culler za Billem Readingsem – w „Uniwersytet Doskonałości”<sup>91</sup>. Zapewne obydwaj chętnie sparafrazują powiedzenie Pompejusza Wielkiego (przywoływane przez Plutarcha<sup>92</sup>): *comparare necesse est*, ale tylko pierwszy z nich wyciąga faktyczne konsekwencje z nowej sytuacji komparatysty, dostrzega przygodny charakter działań komparatystycznych i przystaje na „słabą myśl” komparatystyki, owej dyscypliny poza dyscypliną, którą trzeba by ostatecznie utożsamić z praktyką interpretacji.

## NON-STABILITY OF COMPARATIVE LITERATURE

The paper focuses on the history and current situation of the discipline of comparative literature, particularly on the condition of comparative studies in literature and comparative cultural studies. A general discussion on comparative literature as ‘indiscipline’ (David Ferris’s concept), based on negative definitions (e.g. Hugo von Meltzl), limitations of comparison and comparability (Paul van Tieghem, René Etiemble, Gayatri Ch. Spivak, Jonathan Culler, Kenneth Reinhard), and individual projects (George Steiner, Daniel-Henri Pageaux, Armando Gnisci, Gayatri Ch. Spivak, Emily Apter,

---

retyczna, przeł. J. Momro [w:] *Niewspółmierność...*, s. 13) (zob. pierwodruk: R. Gasché, *Comparatively Theoretical* [w:] *Germanistik und Komparatistik: DFG-Symposium 1993*, red. H. Birus, Stuttgart 1995, s. 417–432).

<sup>89</sup> H. Saussy, „Wyborny trup” *pozszywany ze świeżych koszmarów...*, s. 188 (zob. także H. Saussy, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares*, s. 5).

<sup>90</sup> Zob. D. Damrosch, *What is World Literature?*, New York 2003, s. 299.

<sup>91</sup> J. Culler, *Porównywalność*, s. 107 i nast.

<sup>92</sup> „Navigare necesse est, vivere non est necesse” (Plutarch, *Żywota równoległe*).



Susan Bassnett), leads to the conclusion that the 'non-stability' has been a crucial problem for comparative literature in the course of the last two centuries. Three metaphors are used to describe comparative literature: the Eiffel Tower (the idea of modernity), the World Trade Center (comparative literature as *translatio*) and the Tower of Babel (translation). In this context, the author argues that modern comparative studies can be defined not as a rigorous intellectual discipline, but rather as a discipline *in statu nascendi*, as a practice of reading and interpretation.

Jerzy Franczak

## Od determinacji do dystynkcji. Przemiany socjologii literatury

### Determinacja

Podjęta przez formalizm i strukturalizm obrona autonomii literatury zasadzała się na wielu powiązanych z sobą gestach. Podkreślanie fikcyjności dzieła literackiego, jego nieprzekładalności i oryginalności, towarzyszyło konsekwentne budowanie sfery buforowej między literaturą a społeczeństwem oraz między literaturą a innymi dziedzinami kultury<sup>1</sup>. Wysiłki badawcze w tej materii cedowano na inne, hierarchicznie podrzędne („pomocnicze”) nauki, takie jak biografistyka, psychologia procesu twórczego, historia idei czy socjologia literatury. Te hierarchiczne rozróżnienia odgrywały rolę swego rodzaju egzorcyzmów, gdyż właśnie na gruncie socjologii literatury (a także refleksji marksistowskiej) dokonywały się procesy przeciwstawne, polegające na pozabawianiu dzieła literackiego specyficznych własności i sprowadzaniu go do rangi objawu czy symptomu.

Socjologia literatury już u swoich źródeł próbowała wypracować własne narzędzia badawcze i ukonstytuować się jako niezależna dziedzina badań, oscylująca na pograniczu dyscyplin źródłowych. Z jednej strony teza o społecznym charakterze literatury – tego systemu semiotycznego, podległego uniwersalnym zasadom transferu znaczeń – prowadziła do rozmycia wszelkiej specyfiki przedmiotu badań. Z drugiej strony socjologia literatury musiała zdefiniować się poprzez dystans względem nauk źródłowych i stawić czoła dylematowi zawartemu w nazwie: bardziej socjologia, czyli badanie sposo-

---

<sup>1</sup> Wellek i Warren radzą np. zachować sceptycyzm przy próbach odnoszenia utworu literackiego do filozofii czy sfery idei, sceptycyzm, który „nie wyklucza naturalnie możliwości istnienia szeregu powiązań, a nawet prawdopodobieństwa jakiegoś paralelizmu, wzmocnionego przez wspólne tło społeczne epoki”. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, J. Krycki, I. Sieradzki, Warszawa 1974, s. 157.

bów istnienia literatury, czy bardziej literaturoznawstwo, to jest konkretna praktyka interpretacyjna? Stefan Żółkiewski pisze:

Z odrębnymi badaniami socjologiczno-literackimi mamy wtedy do czynienia, gdy analiza zjawisk literackich służy nam do budowy hipotez wyjaśniających interakcje społeczne, a nie wtedy, gdy fakty interakcji społecznych służą nam do budowy hipotez wyjaśniających zjawiska literackie<sup>2</sup>.

W punkcie dojścia odnajdujemy ambicję stawiania hipotez społecznych; zjawiska literackie traktowane są pretekstowo i jako takie nie stanowią przedmiotu dociekań. Następuje cicha aneksja wyjściowej problematyki przez twarde metodyki nauk społecznych. Istotę tej aneksji objaśniał Stanisław Bystroń:

Problematyka socjologiczna życia literackiego jest taka sama, jak np. życia politycznego czy towarzyskiego. [...] Socjologia literatury jest w istocie socjologią, badającą jeden z zakresów życia społecznego, mianowicie właśnie to życie literackie<sup>3</sup>.

Tym samym badanie filologiczne ustępuje miejsca badaniu grupy społecznej – uruchomione zostają narzędzia z zakresu nauki o ludności (pochodzenie, status ekonomiczny itp.), przestrzeni społecznej (rozmieszczenie terytorialne twórców i odbiorców, działalność centrów literackich), ideologii społecznej (zespoły wartości i ich stosunek do systemów religijnych czy politycznych), psychologii społecznej (kształtowanie się gustów i stylów życia) i organizacji społecznej (sfera instytucjonalna życia literackiego).

Ogólnie rzecz ujmując, socjologia literatury wychodzi z założenia, iż dzieło nie stanowi tworu autonomicznego, samoistnego i nieuwarunkowanego, lecz powiązane jest złożonymi relacjami z wieloma zjawiskami społecznymi. Od publikacji słynnej rozprawy Madame de Staël (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* 1800) kwestia społecznych uwarunkowań literatury stała się zarzewiem sporów. Dla zwolenników koncepcji emanacyjnej (zgodnie z którą utwór stanowi wyraz osobowości twórcy) czy autonomicznej (według której istnieje wewnętrzna, nieuwarunkowana społecznie logika rozwoju literatury) wskazywanie na zależność dzieła literackiego od czynników zewnętrznych, takich jak moment dziejowy, stratyfikacja społeczna czy obiegi komunikacyjne, było bez mała kamieniem obrazu: oto lotny twór ducha okazuje się tworem ukształtowanym przez czynniki materialne, indywidualny wykwit zostaje zredukowany do rangi symptomu żywiołów społecznych, a w literaturę – jak określił to Amiel – wdziera się technologia<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Warszawa 1985, s. 27.

<sup>3</sup> J.S. Bystroń, *Publiczność literacka*, Warszawa 2006, s. 29–30.

<sup>4</sup> Zob. H. Levin, *Literatura jako instytucja*, przeł. A. Gettlich [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, oprac. A. Mencwel, t. I. *Stanowiska*, Warszawa 1980, s. 46.

Socjologiczne ujęcie literatury stało się możliwe na gruncie teorii pozytywistycznych. Przeniesienie idei scjentyficznych na grunt badań nad literaturą dało początek socjologii produkcji literackiej<sup>5</sup>. Metoda Hipolita Taine'a miała charakter eksperymentalny i polegała na badaniu symptomów. Wszelkie operacje podejmowane w badaniach literackich sprowadzał on do czterech czynności: analizy, klasyfikacji, definiowania i ustalania relacji. Dzieło literackie zawiera informacje o przebiegu procesów społecznych, jest kopią rzeczywistości społecznej i jako takie stanowi fakt socjologiczny, domagający się specyficznego badania; poznać dzieło znaczy rozpoznać jego genezę. Należy więc poszukiwać całości, od której dzieło zależy i która je tłumaczy, całości, której kolejne poziomy stanowią twórczość artysty lub pisarza, kontekst szkoły artystycznej i epoki, wreszcie społeczność, w której artysta tworzy i żyje. Taine wyróżnił trzy czynniki, określające każde dzieło literackie: środowisko (geografia, klimat), rasę (biologicznie uwarunkowane dyspozycje człowieka) i moment (stan rozwoju społecznego i intelektualnego). Z rygorystycznym determinizmem współgrało tu dogmatyczne przekonanie o obrazowości sztuki i literatury, rozumianej jako bezpośrednie odzwierciedlenie życia społecznego. Według Taine'a władza przenika do dzieła literackiego w sposób tyleż niewidoczny, co nieuchronny. Pisarz biernie reprodukuje stosunki społeczne oraz instytucje panujące w danej epoce i danym miejscu. „Epoka podpowiada artyście zarówno treść, jak i sposób wyrazu artystycznego”<sup>6</sup>, ten zaś wysnuwa z siebie obraz własnych determinant, a czyni to mechanicznie i niejako instynktownie<sup>7</sup>.

Blisko Taine'owskiej tezy o determinacji sytuowały się niektóre teorie marksistowskie, określane mianem „wulgarnego socjologizmu”. Materializm historyczny widział w bazie ekonomicznej zasadę wytyczającą prawidłowości historycznego rozwoju, tym samym za wtórną nadbudowę uznawał wszelkie postacie ideologii, w tym literaturę. Siły wytwórcze określają stosunki ekonomiczne i ustroj społeczństwa, te zaś kształtują psychikę człowieka wyrażoną w różnych dziedzinach ideologii. Badacze, tacy jak Plechanow czy Pieriewierzew, koncentrowali się na analizie klasowego rodowodu dzieła, w przekonaniu, iż usytuowanie artysty determinuje jego sposób przedstawiania rzeczywistości (w tym wybory kompozycyjne czy stylistyczne). Literatura, będąc faktem ideologicznym, przedstawiała się jako mechaniczne przyczynowe następstwo rozwoju sił wytwórczych, „ekwiwalent socjologiczny”, czyli ekspre-

<sup>5</sup> J. Sławiński, *Socjologia literatury* [w:] *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 474; S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, s. 416.

<sup>6</sup> Cyt. za: S. Krzemień-Ojak, *Taine*, Warszawa 1966, s. 79.

<sup>7</sup> W przedmowie do *La Fontaine et ses faibles* Taine pisze, że człowiek, jako zwierzę wyższego gatunku, tworzy systemy filozoficzne i utwory literackie, podobnie jak jedwabniki swoje kokony czy pszczoły plastry. Zob. A. Memmi, *Problemy socjologii literatury* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 3 *Socjologia literatury, marksizm w badaniach literackich i jego promieniowanie*, Kraków 1973, s. 85.

sja artystyczna światopoglądu wynikłego z relacji ekonomicznych, ze stosunków władzy i z przyjętej pozycji klasowej<sup>8</sup>.

Późniejsza socjologia produkcji literackiej zarzuciła wulgarny determinizm i redukcjonizm, który polegał na sprowadzaniu dzieła do jakiegoś arbitralnie obranego czynnika. Raymond Williams i inni badacze zerwali z filozoficzną spekulacją i stworzyli podwaliny metody o charakterze empirycznym, wykorzystującej badania ankietowe, wywiady socjologiczne itp. Williams skupił się na rozpatrywaniu roli pisarza w społeczeństwie oraz na analizie związków między literaturą a charakterem narodowym. Analizując pochodzenie społeczne, wykształcenie, źródło utrzymania pisarzy nowożytnej Europy, postawił tezę, iż literatura nie jest tworem autonomicznym, niezależnym od zmian społecznych, ale też nie istnieje stały związek między cechami danego społeczeństwa a specyfiką literatury. Ostrożnie formułowano także podwaliny teoretyczne socjologii pokoleń literackich, gdzie tezy o generacyjnym uwarunkowaniu obwarowane były na ogół zastrzeżeniami, że nie sposób przy ich użyciu wyjaśnić fenomenów „oryginalności talentu”, „osobowości twórczej”, geniuszu<sup>9</sup>. Podważając relację ścisłej determinacji między pisarzem a stosunkami społecznymi, empirycznie zorientowana socjologia produkcji literackiej zapewniała dziełu względną autonomię i przyznawała mu możliwość dystansowania się wobec oddziaływań władzy.

Refleksja marksistowska również znacznie wysubtelniła swoje analizy, zarzucając rozumienie literatury jako „wyrazu poglądów” klasy społecznej<sup>10</sup>. W modelu strukturalno-genetycznym (Lucien Goldmann) dzieło to struktura formalna homologiczna względem struktury świadomości społecznej epoki. Nowożytna powieść na przykład, poprzez kreację bohatera problematycznego, niedopasowanego do stosunków społecznych, stanowi wyraz świadomości życia w społeczeństwie indywidualistycznym. W modelu genetycznym (György Lukács) pisarz obsadzony zostaje w podwójnej roli: sprawcy i producenta, uzależnionego od społeczno-historycznych warunków tworzenia, dzieło postrzegane zaś jest jako historyczny obraz społeczeństwa. W koncepcjach tych stosunki władzy nie podlegają mechanicznemu powielaniu, lecz wchodzi w skład dialektyki stosunków ekonomiczno-społecznych i świadomości społecznej. Powszechnie też zanegowano mechanicystyczną teorię odbicia w przekonaniu, że nawet najbardziej realistyczne przedstawienie dalekie jest

<sup>8</sup> S. Morawski, *O marksistowskiej myśli estetycznej* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000; G. Lukács, *Wprowadzenie do pism estetycznych Marksa i Engelsa* [w:] *Współczesna teoria badań literackich...*, t. 3, s. 147–148.

<sup>9</sup> H. Peyre, *Pokolenia literackie* [w:] *Współczesna teoria badań literackich...*, t. 3, s. 14. Erich Köhler idzie dalej, stwierdzając, iż „geniusz [...] jest sumą możliwości swoich czasów. Swoboda jego – to prawo do ich realizowania. Formuła ta konsekwentnie implikuje to, że nawet wielkie, górujące nad innymi dzieło sztuki nie tylko nie jest dostępne ingerencji socjologii, lecz że przeciwnie, socjologia znajduje tu najszersze zastosowanie” (przeł. R. Handke). *Ibidem*, s. 357. Zob. też K. Varga, *Socjologiczne poznanie literatury*, przeł. M. Bylina [w:] *Literatura i jej interpretacje*, red. L. Nyirö, Warszawa 1987.

<sup>10</sup> P.N. Sakulin rozgraniczał starannie literaturę chłopów, burżuazji, inteligencji, arystokracji i rewolucyjnego proletariatu. Zob. R. Wellek, A. Warren, *op. cit.*, s. 122.

od socjologicznego obrazowania rzeczywistości (jednocześnie, jak pisał Ian Watt, literatura nieposiadająca żadnych aspiracji przedstawiania rzeczywistości społecznej zawsze odbija ją w tej czy innej formie<sup>11</sup>).

W odróżnieniu od wszelkich odmian socjologii produkcji literackiej socjologia odbioru skupia się na analizie reakcji czytelniczej oraz na prezentacji ilościowych i typologicznych zróżnicowań publiczności. Przedmiotem badań staje się kultura literacka, wzory i zachowania czytelnicze tudzież pośredniczące w komunikacji środki przekazu<sup>12</sup>. Na gruncie tej refleksji tezy o społecznym zdeterminowaniu literatury zostają na ogół złagodzone. Po pierwsze, dzieło literackie musi być systemowe (komunikatywne), typowe i społecznie charakterystyczne, ale równocześnie pozostaje tworem indywidualnym i nie-uwarunkowanym, co więcej, to te właśnie aspekty decydują o jego doniosłości („estetycznej pełni”). Po drugie, interpretacja ideologiczna dzieła zależna jest w głównej mierze od czytelnika<sup>13</sup>.

Wątki te rozwinęła szkoła estetyki recepcji, która opierając się na refleksji fenomenologicznej, zbudowała teorię dzieła jako miejsca spotkania zamysłu artystycznego autora i wrażliwości estetycznej czytelnika. Utwór zawiera miejsca niedookreślenia i ma charakter apelatywny, co oznacza, że istnieje jedynie w czytelniczej konkretyzacji. Każda lektura jest ograniczona przez moc sterowniczą tekstu, sama „intencja tekstu” tkwi jednak – jak pisał Wolfgang Iser – „w sile wyobraźni czytelnika”. Zapewnia to przewagę utworu literackiego nad innego rodzaju tekstami, gdyż wyróżniające go (historycznie wzrastające) *quantum nieokreśloności* zapewnia większą i trwalszą możliwość identyfikacji<sup>14</sup>. Najbardziej problematyczna okazuje się metoda wartościowania, oparta na reakcji współczesnych utworowi czytelników. Każdy utwór stanowi bowiem odpowiedź na horyzont oczekiwań publiczności, na który składają się normy gatunkowe, tematyczne i stylistyczne, regulujące komunikację literacką. Dzieło pokrywające się z tym horyzontem zbliża się pod względem swej wartości do kiczu, równocześnie zbyt oddalenie się od horyzontu czytelniczego skazuje utwór na niekomunikatywność. Oczekiwania odbiorcy,

<sup>11</sup> I. Watt, *Literatura i społeczeństwo*, przeł. A. Gettlich [w:] *W kręgu socjologii literatury...*, t. I *Stanowiska*, s. 73.

<sup>12</sup> Stefan Żółkiewski określił precyzyjnie zakres badań tak pojmowanej dyscypliny. Obejmuje on związki między literaturą a społeczeństwem (literatura jako wyraz świadomości społecznej lub jako struktura homologiczna wobec struktur społecznych), kształtowanie się i działanie norm społecznych literatury, obowiązujących pisarzy i czytelników danego okresu, mechanizmy społecznej komunikacji literackiej (role społeczne pisarza, społeczne obiegi literatury, mechanizmy sukcesu literackiego, funkcje społeczne literatury, mechanizmy społecznej pamięci literackiej, czytelnictwo, instytucje literackie, środki komunikacji literackiej tradycyjne i elektroniczne) oraz problemy polityki literackiej. S. Żółkiewski, *Pola zainteresowań współczesnej socjologii literatury* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 3–4.

<sup>13</sup> L. Lowenthal, *Recepcja dzieła Dostojewskiego w Niemczech 1880–1920* [w:] *W kręgu socjologii literatury*.

<sup>14</sup> W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów*, przeł. W. Bialik [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 92.

ujawniające się w horyzoncie czytelniczym, odzwierciedlają oddziaływanie władzy, która stawia opór innowacyjnym i krytycznym projektom pisarskim oraz zmusza do podporządkowania się panującej ideologii. Społecznotwórcza funkcja literatury, kształtująca rozumienie świata i praktyki społeczne, polega na postępowej zmianie tego horyzontu przy jednoczesnym poszanowaniu norm komunikacyjnych<sup>15</sup>.

Na gruncie socjologii komunikacji literackiej literaturę pojmuje się – według terminologii Roberta Escarpita – jako proces (projekt pisarski, medium i operacja, czyli proces lektury, będący odtworzeniem aktu pisania) oraz aparat, czyli zbiór fenomenów związanych z rozpowszechnianiem literatury (produkcja, rynek, konsumpcja)<sup>16</sup>. Przedmiotem zainteresowania tej metody nie jest ani publiczność literacka jako taka, ani utwór literacki sam w sobie, lecz ich wzajemna relacja, komunikacja pisarza i czytelnika, która odbywa się na tle oczekiwań czytelniczych, regulowanych normami gatunkowymi i przyzwyczajeniami lekturowymi. Zwolennicy takiej metody odpierali zarzut niesocjologiczności i bronili literaturoznawczego charakteru dyscypliny. Celem interpretacji socjologicznej jest przyporządkowanie utworu danej rzeczywistości socjalnej i/lub opisanie jego społecznego funkcjonowania (aktywności czytelniczej). Literaturoznawcę natomiast interesuje interpretacja dzieła, przy uwzględnieniu wpływu tego, co społeczne: od struktur genologicznych po historycznie zmienne wskazania estetyczne.

Po to, aby [utwór] mógł być zinterpretowany, musi zostać rozłożony na dwa przeciwstawne zgrupowania składników: w jednym znajdują się składniki odsyłające do społecznej genezy, w drugim – składniki pozbawione umieszczonej na zewnątrz utworu motywacji przyczynowej, w szczególności zaś takie, które gwarantują mu status *przedmiotu estetycznego*. [...] To, co w utworze sprowadzalne do społecznej genezy, reprezentuje więc najniższy poziom jego strukturalności, natomiast to, co wymyka się wyjaśnieniom socjologiczno-genetycznym, tworzy tej strukturalności poziom najwyższy<sup>17</sup>.

Utwór literacki składa się z elementów determinowanych społecznie i elementów wyjętych spod tej determinacji, przy czym te ostatnie decydują o literackości dzieła i stanowią „najwyższy poziom jego strukturalności”. Socjolog literatury jest zarazem literaturoznawcą i socjologiem; jego zadaniem pozostaje jednak oddzielanie tego, co społeczne, od tego, co jednostkowe (oryginalny projekt artystyczny, idiom stylistyczny, niepowtarzalne dzieło sztuki). Wydaje się, że ta kwestia mogła zostać rozwiązana dopiero na gruncie literaturoznawstwa, dla którego rzeczywistą inspiracją stała się nieklasyczna socjologia czy antropologia refleksyjna.

<sup>15</sup> H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2000.

<sup>16</sup> R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz [w:] *Współczesna teoria badań literackich...*, t. 3, s. 125–129.

<sup>17</sup> J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna* [w:] *idem, Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998, s. 41.

## Dystynkcja

Pierre Bourdieu postawił sobie za cel dotarcie do społecznych warunków tego, co filozoficzne, odkrycie założeń, mających związek z zajmowanym miejscem w przestrzeni społecznej czy z przynależnością do płci oraz tych generowanych przez pola społeczne (religijne, filozoficzne, artystyczne itd.). W tym celu należy „zrezygnować z posiadania podstaw” i zdać sobie sprawę, że „interesy poznawcze są zakorzenione w strategicznych lub instrumentalnych interesach społecznych”<sup>18</sup>. Ukryte założenia, warunkujące nasz sposób myślenia i postrzegania świata, zawierają się w samym fakcie przystąpienia do gry, czyli wkroczenia w *illusio*<sup>19</sup>. *Illusio* jest warunkiem uczestnictwa w rozgrywce społecznej, nadaje sens i kierunek egzystencji, prowadząc do inwestowania w grę. Aktor społeczny poważnie traktuje stawki, które powstają wskutek logiki samej gry i sprawiają, że jest ona czymś zrozumiałym. Ma do wyboru zaabsorbowanie grą i uspoźnianie własnego światobrazu lub poszukiwanie dystansu, zewnętrznej pozycji.

*Illusio* jest niezniszczalna – pisze Jacyno – ale jest dla Bourdieu – powiedzieliśmy – rozbieralna, tyle że bez końca. Demaskacja iluzji nie jest więc nigdy ostateczna. *Illusio* jest tu uniwersalną – także w znaczeniu opisywania świata – normą. Parafrazując Bourdieu można zatem stwierdzić, że demaskacja iluzji przekracza ich aktualność, ale w niczym nie narusza *illusio*<sup>20</sup>.

Dopiero graniczne doświadczenie, takie jak wykluczenie ze zwykłego (ekonomicznego) świata, pozwala nabrać dystansu do *illusio*; w tym sensie społeczna marginalizacja „nosi cechy pewnego rodzaju radykalnego zwątpienia”<sup>21</sup>. Zmarginalizowany wypada ze społecznej gry, nie mogąc zainwestować w nią odpowiedniego kapitału ekonomicznego, społecznego, kulturowego czy symbolicznego. Miejsce zgodności między habitusem a polem, między „historią wcieloną a historią zobiektywizowaną”<sup>22</sup>, zajmuje poczucie nieprzystosowania i obcości. Podobny skutek może generować literatura (o czym dalej).

Habitus w terminologii Bourdieu to zakorzeniony w podświadomości system schematów myśli, percepcji, oceniania i działania, obejmujący też osobiste wierzenia, skłonności oraz sposoby rozwiązywania problemów. To „wcielona historia, która stała się naturą i w ten sposób została zapomniana”<sup>23</sup>. To rezultat subiektywizacji obiektywności, wyrażający się obiektywnie, „społe-

<sup>18</sup> P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 94.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>20</sup> M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 1997, s. 148.

<sup>21</sup> P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, s. 318.

<sup>22</sup> *Idem*, *Zmysł praktyczny*, przeł. M. Falski, Kraków 2008, s. 91.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 76.



cznie ustanowiona natura”<sup>24</sup>. Odrzucając alternatywę przejrzystego dla samego siebie podmiotu i świadomości określonej przez zewnętrżność, Bourdieu wychodzi poza dualizm wolność–determinizm. Działanie nie jest ani reaktywne, ani świadome i skalkulowane – gdyż zależy od habitusu. Zasadą nie jest ani podmiot, stojący w obliczu świata jako przedmiotu czystego poznania, ani żadne otoczenie, które wywiera mechaniczny wpływ, lecz współdziałanie „historii zobiektywizowanej w rzeczach w postaci struktur lub mechanizmów (w przestrzeni społecznej lub w polach) i historii wcielonej w ciało w formie habitusów”<sup>25</sup>.

Nie dziwi w tym kontekście, jak wiele uwagi Bourdieu poświęcił szkole, czyli instytucji kształtującej habitusy poprzez wpajanie kultury uprawomocnionej (*culture légitime*). Działanie pedagogiczne, poprzez rytualizację i rutynizację, narzuca władzę arbitralności kulturowej i sprzyja odtwarzaniu układu sił, tkwiących u podstaw tej arbitralności, przyczyniając się do reprodukcji kulturowych przywilejów i deprywacji. Szkoła może funkcjonować jako przykład pola, czyli wycinka struktury społecznej, skupiającego jednostki i grupy skoncentrowane na podobnych dążeniach i rywalizujące o pozycję w jego obrębie według obowiązujących kryteriów. Każde pole posiada swój *nomos*, czyli prawo, stanowiące „zasadę prawomocnego podziału, określające to, o czym można i nie można pomyśleć”<sup>26</sup>.

Podstawowym mechanizmem, wprawiającym w ruch rywalizację w obrębie pola, jest dystynkcja, czyli tendencja do pogłębiania i podkreślania różnic dzielących klasy dominujące od podporządkowanych. Impuls do odróżnienia się od rywali na obszarze danego pola działa w ten sposób, że wszelki kapitał (ekonomiczny, społeczny) dąży do przekształcenia się w kapitał symboliczny, w związku z czym dynamika agonu przeobraża się w dynamikę znaczeń, a systemy symboliczne stają się narzędziami panowania (a nie czystego poznania). Panowanie, narzucanie i umacnianie władzy polega zaś przede wszystkim na uruchomieniu mechanizmów przemocy symbolicznej, polegającej na takim wykorzystaniu kapitału symbolicznego, aby ofiara przemocy interpretowała rzeczywistość w narzuconych jej kategoriach. Innymi słowy, klasa bądź grupa podporządkowana (proletariat, mniejszość etniczna czy seksualna, kobiety) postrzega własną sytuację jako naturalną lub nawet korzystną. Skutki przemocy symbolicznej występują „w ciemności dyspozycji habitusu, gdzie wpisane są schematy postrzegania, oceny i działania”<sup>27</sup>. Przemoc symboliczna wykorzystuje naturalną skłonność do inkorporacji zewnętrznego przymusu i akceptowania przedrefleksyjnych założeń, ową „doksyczną akceptację świata,

<sup>24</sup> Zob. A. Kłoskowska, *Teoria socjologiczna Pierre’a Bourdieu. Wstęp do wydania polskiego* [w:] P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, Warszawa 2006, s. 14–15.

<sup>25</sup> P. Bourdieu, *Medytacje pascalińskie*, s. 214.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 138.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 242.

tę automatyczną zgodność struktur obiektywnych i struktur poznawczych”<sup>28</sup>. Najbardziej nieubłagana i „podskórna” perswazja dokonuje się przez porządek rzeczy, który jest społecznie skonstruowany. Akty podporządkowania i posłuszeństwa zrównują się z aktami poznania i uznania.

Władza jest formą przemocy symbolicznej, sprawowaną

[...] za pomocą racjonalnej komunikacji, czyli przy (wymuszonym) udziale tych, którzy jako zdominowany wytwór porządku zdominowanego przez siły uzbrojone w rozum mogą jedynie zgodzić się na arbitralne panowanie zracjonalizowanej siły<sup>29</sup>.

Zwyczaj, czyli historyczna arbitralność instytucji, staje się mitycznym rozumem, zapoznając własną arbitralność (przy czym siła zwyczaju nie usuwa arbitralności siły; istnienie policji „przypomina o pozaprawnej przemocy, stanowiącej podstawę porządku prawnego”<sup>30</sup>). Rozum znajduje swoje odzwierciedlenie w strukturach językowych, pokrywających się z relacjami kapitału symbolicznego i polami dominacji. W rezultacie każda wypowiedź, wpisując się w istniejące nierówności społeczne i w stosunki panowania, stanowi akt władzy. Lingwistyka hołduje złudzeniu wspólnoty językowej, podczas gdy język jest dostępny jednostkom w nierównym stopniu, zgodnie z regułami dystrybucji kapitału symbolicznego:

Jeżeli Francuz rozmawia z Algierczykiem czy czarny Amerykanin z WASP-em, to nie jest to tylko rozmowa dwóch osób – przemawia przez nie cała historia kolonializmu czy historia ekonomicznego, politycznego i kulturowego ujarzmiania czarnych (czy też kobiet, robotników, mniejszości itp.)<sup>31</sup>.

Iluzja stabilności istniejącego porządku wynika ze specyfiki habitusu, czyli z dopasowania subiektywnych i obiektywnych struktur. Koincydencja między habitusem a polem, stwarzająca pozory przedustawnej harmonii, wynika stąd, iż pole kształtuje habitus. Ostatecznie to właśnie pole wytwarza praktyki dopasowane do porządku, generując w ten sposób podmiot wraz z całym jego poznawczym uposażeniem<sup>32</sup>. Na poziomie najdrobniejszych codziennych czynności i wypowiedzi jednostką kierują ideologie i systemy symboliczne zanurzone w mrokach jej nieświadomości. Działania aktora społecznego nie posiadają oparcia w czymkolwiek, co byłoby pozaideologiczne. Władza jawi się u Bourdieu nie tyle (jak w pismach Foucault) jako dyscyplina i tresura,

<sup>28</sup> P. Bourdieu, L. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001, s. 163.

<sup>29</sup> P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, s. 120.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>31</sup> P. Bourdieu, L. Wacquant, *op. cit.*, s. 137.

<sup>32</sup> P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, s. 204–205. Co więcej, podmiot podlega antynomii dominacji: gdy przeciwstawia się systemowi, sam się z niego wyklucza, utwierdzając się tym samym w statusie zdominowanego.

zablokowanie i ujarzmienie ciała, ile jako nierozpoznanie: nieświadome dopasowanie struktur subiektywnych do struktur obiektywnych.

Literatura stanowi jeden z systemów komunikacji społecznej, zależny od pola produkcji kulturowej. Pole to wyodrębniło się za sprawą rewolucji symbolicznej, spowodowanej nadwyżką osób posiadających wyższe wykształcenie w stosunku do zapotrzebowania społecznego<sup>33</sup>. Pole, którego *nomos* („sztuka dla sztuki”) jest odwróceniem prawa pola ekonomii („biznes to biznes”), uzyskało autonomię poprzez odrzucenie *illusio* pieniądza i sukcesu ekonomicznego jako wyznacznika pozycji, wprowadzając w jego miejsce specyficzne kryteria uznania ze strony równych sobie, czyli osób zaangażowanych w problematykę pola. Pociągnęło to za sobą dalekosiężne skutki, jak choćby odrzucenie moralności mieszczańskiej i burżuazyjnych konwenansów, zwiększenie swobody obyczajowej, potępienie wszelkich form dyskryminacji (pole produkcji kulturowej znajduje się w lewej części pola władzy, co oznacza, iż jego uczestnikom przypada w udziale ambiwalentna pozycja zdominowanych w obrębie grupy dominującej, dzięki czemu mogą zrozumieć położenie grup zdominowanych).

Sztuka wysoka, definiowana od połowy XIX wieku jako autonomiczna sfera działalności bezinteresownej i niefunkcjonalnej, wytworzyła ideologię czystej estetyki, zakorzenionej w „etosie dystansu wobec konieczności świata naturalnego i społecznego”, przybierającego postać agnostycyzmu moralnego bądź estetyzmu<sup>34</sup>. W relacji estetycznej wyraża się więc

[...] zależność dyspozycji estetycznej od materialnych warunków egzystencji, przeszłych i bieżących, będących warunkiem zarówno jej konstytucji, jak i jej wdrażania, oraz – jednocześnie – akumulacji kapitału kulturowego, którego nie można nabyć inaczej niż za cenę swego rodzaju wycofania się poza przymus ekonomiczny<sup>35</sup>.

Konsumpcja estetyczna wytworzyła specyficzną dyspozycję gustu, smaku prawomocnego, przeciwstawionego upodobaniom mas, wychowanych do odbioru sztuki ludowej, naiwnej, opartej na afirmacji ciągłości między dziełem a życiem. Gust, będący „zasadą wszystkiego, co się ma, osób i rzeczy, oraz tego wszystkiego, czym się jest dla innych, za pomocą czego człowiek się kla-

<sup>33</sup> Bourdieu zauważa, że wszelkie esencjalne analizy bezwiednie dotykały „historycznego rezultatu wysiłku, zmierzającego do wyabstrahowania kwintesencji”. Autonomizacja pola produkcji doprowadziła do wyodrębnienia się specyficznej zasady efektu poetyckiego, ta zaś przetworzona została przez literaturoznawców w „wydestylowany ekstrakt”, np. pod postacią dezautomatyzacji, *ostranienn* formalistów. Tzw. ponadhistoryczne uniwersalia wytwarzane są „poprzez ustanawianie uniwersów społecznych”, dzięki „prawom społecznej alchemii”. P. Bourdieu, *Teoria obiektów kulturowych*, przeł. A. Zawadzki [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 279. Zob. też P. Bourdieu, *Trzy stadia pola* [w:] *idem, Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

<sup>34</sup> P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, s. 12–14.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 70.

syfikuje i jest klasyfikowany<sup>36</sup>, wspiera mechanizm dystynkcji i funkcjonuje jako wyznacznik przynależności do grupy uprzywilejowanej oraz kryterium wykluczenia. Literatura, znajdując się w obrębie pola produkcji kulturowej, jest areną walki o prawomocne znaczenia. Jako narzędzie wytwarzania kulturalnego *sacrum* i afirmowania tych, którzy mają do niego dostęp, literatura wzmacnia mechanizm dystynkcji i staje się narzędziem przemocy symbolicznej<sup>37</sup>. Stanowi jeden ze sposobów utrwalania dominacji uprzywilejowanych grup społecznych, dostarczając ideologicznego uprawomocnienia nierówności i naturalizując ją.

Literatura opiera się na wytworzonym „efekcie wiary”, którego wstępnym warunkiem jest akceptacja reguł artystycznej gry. Powszechnie akceptowane, przyjęte przez autora i czytelnika schematy konstrukcyjne służą budowaniu świata zdrowego rozsądku; prawie powszechna zgoda co do tych struktur jest podstawą „*illusio* fundamentalnej – wiary w realność świata”. Iluzja literacka stanowi więc fikcję drugiego stopnia, zbudowaną na podstawowym efekcie społecznej gry. Obiektywne struktury świata społecznego, będące równocześnie strukturami mentalnymi autora i czytelnika, realizują się i skrywają w konkretnej fikcyjnej historii.

Istnieją jednak fikcje, które posługują się efektem wiary, by tak rzec – „w złej wierze”, czyli po to, aby postawić pytanie o istotę tegoż efektu. *Illusio* literacka zostaje wówczas wygrana przeciwko najpowszechniejszej *illusio* zdrowego rozsądku; czytelnik odkrywa, iż „rzeczywistość, za pomocą której mierzymy wszystkie fikcje, jest tylko cieszącym się uniwersalną gwarancją desygnatem zbiorowej iluzji”<sup>38</sup>. Rozsuniecie struktur obiektywnych i subiektywnych pozwala dostrzec nieprzystawalność schematów poznawczych do doświadczenia. Literatura posiada duży potencjał krytyczny, w jej obrębie bowiem – niczym w sportach, podporządkowanych określonym regułom – wejście do gry przybiera formę jakby jawnego kontraktu, inaczej niż w polach społecznych, gdzie stosunek wiary, *illusio* i wkładu jest tym bardziej totalny, że się o nim zapomina. Eksponując własną umowność, literatura może inscenizować kryzys struktur semantycznych, uwidaczniać ustanowioną przez habitus, autonomiczną zasadę legalności i prawidłowości. Sytuując się po stronie heterodoksji, może ułatwić dostrzeżenie i nazwanie niejawnych przesłanek oraz powszechnych oczywistości, sferę tego, co „zrozumiałe samo przez się”. Może podać w wątpliwość socjodyceę, zredefiniować terminy uzasadniające iluzję, będące uprawomocnieniem wspólnego świata, gwarantem jego trwałości i pozornej harmonijności:

Wystarczy zawiesić zgodę na grę, którą zakłada znajomość reguł, aby świat i wykonywane w nim działania zepchnąć w sferę absurdu i wydobyć pytania o sens

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>37</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzania*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2006, s. 16.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 33, 501–503.

świata i istnienia, których nie stawia się nigdy, gdy bierze się udział w grze, gdy jest się ogarniętym grą; to pytania estety zamkniętego w jednej chwili lub beczynnego widza. Dokładnie taki skutek wywiera powieść, kiedy chce być lustrem, czystą kontemplacją, kiedy rozdrabnia działania na serię momentów, niszcząc projekt, intencję, która jak wątek przewodni spajałaby wyobrażenie<sup>39</sup>.

Literatura może być wehikułem zwątpienia, gdyż jest w stanie na chwilę wynieść nas ponad założenia i niepomyślane presupozycje, wytwarzane i odtwarzane przez grę. Pole ukazuje się wówczas w całej swej istocie – jako konstrukcja społeczna, arbitralna i sztuczna, artefakt. Dostrzec to można jednak wyłącznie dzięki specyficznej lekturze, rozpraszającej czar „efektów rzeczywistości” i zawieszającej autorsko-czytelniczy pakt o współpracy. Dopiero taka socjologiczna lektura pozwala ujawnić „prawdę, którą tekst wypowiada, wypowiada jednak w taki sposób, że o niej nie mówi”<sup>40</sup> – prawdę ukrytą w zdublowanej iluzji.

#### FROM DETERMINATION TO DISTINCTION. CHANGES IN THE SOCIOLOGY OF LITERATURE

The article presents some changes in the sociology of literature and particularly the inspirational role which was played in this respect by Pierre Bourdieu's reflexive anthropology. The classical sociology of literature used to focus on the issue of many-sided determination of a literary text. A literary work was perceived as a function (image, equivalent) of social relations which contributed to its creation. The gradual abandonment of the positivist and Marxist reductionism had led to the shift of emphasis to empirical research and an analysis of reception, which in turn had led to the development of the sociology of reception and the sociology of literary communication. The central dilemma of these disciplines (how to reconcile the idea of social determination with evaluation) could be solved only on the basis of a non-classical sociology. Pierre Bourdieu described literature as a system of communication, dependent on the field of cultural production, supporting the mechanism of distinction and functioning as a determinant of an affiliation with a privileged group and as a criterion of exclusion. At the same time, he pointed to this aspect of literature which allows one to stage a crisis of semantic structures and present platitudes as serious problems, and in this way – reveal the assumptions and presuppositions created and reconstructed by a social game.

---

<sup>39</sup> P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, s. 92.

<sup>40</sup> Idem, *Reguły sztuki...*, s. 63.

Magdalena Siwiec

## „Szkola rozczarowania” w poematach dygresyjnych: Słowacki – Musset

Romantyzm polski i romantyzm francuski – tak bardzo od siebie różne – jednocześnie są sobie bliskie z rozmaitych powodów. Jeśli mówimy o wspólnym doświadczeniu twórców epoki, to owa wspólnota dotyczy wydarzeń historycznych, politycznych i kulturowych, obserwowanych często w tym samym czasie z tego samego miejsca – jako że najważniejsi polscy pisarze żyli i tworzyli we Francji – choć z innej perspektywy. Poza tym równie istotne wydaje się to, że tożsamość romantyzmu w obu przypadkach – inaczej niż w pozostałych krajach Europy – kształtuje się w wyraźnej opozycji wobec klasycyzmu (klasycyzmu francuskiego – także w ujęciu polskim). W istocie nie chodzi jednak o proste zerwanie z nurtem poprzedzającym, ale – jak pisze Hans Robert Jauss, rozważając struktury przełomów literackich – o coś więcej: o jego spotęgowanie i dopełnienie<sup>1</sup>. Istotne wydaje się również wewnętrzne zdialogizowanie romantyzmu, związane z jego (często ignorowanym) zróżnicowaniem pokoleniowym. Dostrzeżenie tych zjawisk w ujęciu historycznoliterackim możliwe dzięki ujęciu komparatystycznemu pozwala mówić o paradygmacie romantycznym. Niewątpliwie przydatna, bo porządkująca, w takiej lekturze będzie koncepcja dwuznacznego stosunku do tradycji w agonicznej teorii Harolda Blooma, a także generacyjna propozycja lektury romantyzmu wysunięta przez badaczy francuskich: Alberta Thibaudeta, Philippe’a van Tieghema, Paula Bénichou<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. H.R. Jauss, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności* [w:] *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999.

<sup>2</sup> Zob. A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat 30. XX wieku*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997; Ph. van Tieghem, *Le romantisme français*, Paris 1999; P. Bénichou, *Romanstismes français*, vol. 1 i 2, Paris 2004.

Bénichou, pisząc o kolejnych pokoleniach pisarzy we Francji, eksponuje różnice między tymi pokoleniami, ale także ciągłość – nie tylko przeciwstawianie się poprzednikom, lecz również częściowe z nimi utożsamienie. Chodzi raczej o twórcze powtórzenie dokonujące się na zasadzie parafrazy – powtórzenie z przesunięciem, zmianą<sup>3</sup>. W romantyzmie francuskim autor *Czasu profetów* wyróżnił trzy pokolenia: profetów, Magów i poetów rozczarowanych. Ta klasyfikacja, szczególnie podział na Magów i poetów rozczarowanych, wydaje się obiecująca także w odniesieniu do literatury polskiej. Jak dowodzi badacz, pokolenie Magów – gigantów urodzonych na przełomie XVIII i XIX wieku (Lamartine, Vigny, Hugo) – wkraczało w życie literackie z poczuciem, że uczestniczy w tworzeniu nowego świata i nie doświadczyło jeszcze rozczarowania, które dotknęło ich młodszych o dekadę braci (Musset, Nerval, Gautier). Zgodnie z tą koncepcją urodzonego w 1798 roku Mickiewicza uznać trzeba za czołowego polskiego reprezentanta pokolenia Magów – wierzących w misję poety jako przewodnika ludzkości, Słowacki i Krasiński natomiast należą do *école du désenchantement*. Pisarzy tej „szkoły” cechuje poczucie konieczności zerwania i jednocześnie skazania na powtórzenie, konieczności „wiernej zdrady”. Zostaje ono przepracowane przez pokolenie następne – urodzonych o kolejne dziesięć lat później Baudelaire’a i Flauberta, a u nas ich rówieśnika – Norwida. Będą oni mówić – a za nimi ich badacze – o swej „stygmatyzacji romantyzmem” (określenie Baudelaire’a), przyswajając go i odrzucając zarazem.

Odniesienie podziału romantyzmu francuskiego do literatury polskiej pozwala ujawnić napięcia tkwiące wewnątrz polskiego paradygmatu romantycznego i jednocześnie stadia procesu, którego ukoronowaniem stała się nowa – uznawana powszechnie za podstawową dla nowoczesności – estetyka, mająca swe antecedencje w romantyzmie<sup>4</sup>. I dla romantyzmu, i dla nowoczesności bowiem jednym z podstawowych doświadczeń jest doświadczenie kryzysu – także języka poezji. Hugo Friedrich podkreślał, że charakterystyczną cechą romantyzmu, począwszy od Chateaubrianda, jest przekonanie, że żyje się w schyłkowym okresie kultury<sup>5</sup>. To przekonanie w kolejnych latach i w kolejnych pokoleniach romantycznych niewątpliwie narastało.

<sup>3</sup> Na temat znaczenia parafrazy jako takiego ocalającego „przesunięcia” zob. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 267–269, 322; M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006, s. 43 i nast.

<sup>4</sup> To estetyka Baudelaire’owska z jednej, estetyka Norwidowska z drugiej strony. Porównanie tych dwu poetów progu nowoczesności przeprowadził H.R. Jauss. Zob. *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade mecum” Cypriana Norwida*, przeł. M. Kaczmarski, „Studia Norwidiana” 1985/1986, r. 3/4, s. 9.

<sup>5</sup> Zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 52.

### *École du désenchantement*

Chciałabym w tym miejscu skoncentrować się na owym pokoleniu środkowym, nazwanym przez Bénichou *école du désenchantement*, ukazując w perspektywie porównawczej jego dwóch czołowych przedstawicieli: Musseta urodzonego w 1810 roku i Słowackiego – w 1809. W zapożyczony przez francuskiego badacza od Balzaka formule *désenchantement* mieści się doświadczenie zawodu rzeczywistością, związany z tym doświadczeniem proces odczarowania świata w znaczeniu Weberowskim oraz zdjęcie czaru poezji, odjęcie jej mocy, czy też – zwątpienie w tę moc.

Pisarze tej generacji nie mają wiary swych poprzedników w postęp, choć powtarzają odziedziczone po nich zaklęcia: ani świat, ani poezja nie spełniają swych obietnic, poeta traci magiczną moc, jego próby ponownego zaczarowania są rozpaczliwe, podszyte zwątpieniem, z góry skazane na porażkę, a więc w rezultacie – autodestrukcyjne. Ta właśnie destrukcja staje się pożywką poezji. Musset i Słowacki sformułowali w swoich literaturach – francuskiej i polskiej – owo nowoczesne „roz-czarowanie” w sposób bezpośredni. *Spowiedź dziecięcia wieku* stała się głosem pokolenia straconego, wypalonego, dotkniętego niepewnością i niemocą, doświadczającego pustki, niedopełnienia, urodzonego za późno i za wcześnie:

Uczucie niewysłowionej młodości zaczęło tedy rosnąć we wszystkich młodych sercach. Skazani przez panów świata na bezwład, wydani na łup wszelakich bakałarzy, na pastwę beczynności i nudy, młodzi patrzyli, jak umykają im spienione fale, przeciw którym prężyli ramiona. Wszyscy ci namaszczeni oliwą gladiatorzy czuli w głębi ducha nieznośną czczość<sup>6</sup>.

Nuda, lęk, poczucie wykorzenia z własnej egzystencji i jednocześnie uwięzienia w niej, Kordianowski „jaskółczy niepokój”, to także cechy bohaterów młodego Słowackiego, jak Mussetowski Oktaw, melancholików. Lambro, którego można nazwać bratem Oktawa:

[...] to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czém być mogli, o których nieznanymi mówią, że nie byli niczém<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. T. Żeleński (Boy), Kraków 1993, s. 31. Na temat tej powieści i *désenchantement* zob. A. Heyvaert, *L'esthétique de Musset*, Paris 1996, s. 10 i nast.; B. Sz wajcer, *La nostalgie dans l'oeuvre poétique d'Alfred de Musset*, Paris 1995.

<sup>7</sup> J. Słowacki, *Lambro* [w:] *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, wyd. II, t. II, Wrocław 1952–1975, s. 11. O Słowackiego „uwięzieniu w egzystencji” zob. M. Janion, *Twórcy formy otwartej* [w:] *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984. Zob. też M. Cieśla-Korytowska, *O polskim bohaterze romantycznym po latach* [w:] *eadem, O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyczne tematy egzystencji* [w:] *eadem, Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004; D. Siwicka, *O obcości duchów: romantycznego i ponowoczesnego*, „Teksty Drugie” 1996, nr 1, s. 16 i nast.



Dla obu poetów charakterystyczne jest dojmujące poczucie utraty złudzeń co do historii, polityki, cywilizacji, religii, kultury, a także co do własnego miejsca na Parnasie, miejsca, które jest już zajęte. Młodszy romantycy byli skazani na zwątpienie także właśnie dlatego, że byli młodszy, że byli kadetami, Bloomowskimi efebami, zmuszonymi określić swoje miejsce wobec poprzedzających ich „wielkoludów”. W ich przypadku określenie podstawy twórczości jako „lęku przed wpływem” wydaje się szczególnie trafne<sup>8</sup>. I Musset, i Słowacki formułowali swą odpowiedź na własne poczucie „bycia niczym”, także na poczucie wielkości Hugo i Mickiewicza, eksponując to niedopełnienie.

Musset, zamknięty w romantyzmie, niepotrafiący (czy niechcący) wyjść poza niego, jest jednocześnie jego krytykiem i właśnie jako krytyk, czy nawet profanator, jest postrzegany. Okrzyknięto go pisarzem bez idei, odrzucającym profetyczny model poezji, misję humanitarną<sup>9</sup>. Jest zatem romantykiem *par excellence* i jednocześnie romantykiem *per negatio*. Wydaje się tu istotne, że analogiczne zarzuty – wynikające z podobnych przesłanek – spotkały Słowackiego po publikacji *Beniowskiego*, określonego przez współczesnych mu krytyków z oburzeniem jako „negacja poezji” i odrzucanego właśnie ze względu na przekreślenie romantycznego modelu poezji opartego na prawdzie uczuć<sup>10</sup>.

Destrukcyjna romantycznego paradygmatu była w ich wykonaniu w istocie – paradoksalnie rzecz ujmując – ocalającą autodestrukcyjną i doprowadziła ich do ironii jako postawy wobec świata i ironii jako pewnego twórczego gestu, jako sposobu pisania. Dlatego właśnie ironię romantyczną widziałabym jako posuniętą do *ekstremum*, ostateczną konsekwencję poczucia wykorzenienia, a także melancholii. Obaj poeci ze szczątków czynią świadomie budulec swych poematów dygresyjnych i dramatów, ujmując w słowa ów stan rozpadu, by nad nim zapanować.

### Poematy dygresyjne jako wyraz „roz-czarowania”

W przypadku obu pisarzy dochodzi do przeniesienia kryzysu egzystencjalnego na uświadomienie sobie kryzysu języka, zawodu poezją. Zawód ten staje się przedmiotem poematów określanych mianem dygresyjnych, przy czym gros tych dygresji ma charakter metatekstowy. *Don Juan* i *Wędrówki Childe Harolda* Byrona stanowiące archeteksty *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (1839) i *Beniowskiego* (1841), są nimi również dla – znacznie krótszej niż każdy z poematów Słowackiego, wcześniejszej od nich – Mussetowskiej *Na-*

<sup>8</sup> Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

<sup>9</sup> Zbiera te opinie E. Godo, zob. *Une grâce obstinée. Musset*, Paris 2010, s. 47 i nast.

<sup>10</sup> Zob. S. Treugutt, „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964 (zwłaszcza rozdz. I i VIII).

*muny* (1832)<sup>11</sup>. Te właśnie utwory romantyków znajdują się tu w centrum uwagi. Zbliża je nie tylko forma gatunkowa, ale przede wszystkim charakterystyczne dla ironii romantycznej chwytły retoryczne, sposoby gry z tradycją epicką i romantyzmem, z wielkimi poprzednikami, dyskusje z czytelnikiem, rozbijanie fabuły, autoprezentacje kreatora, ujawnianie fikcjonalności tekstu, a także problematyzacja „kłopotów z językiem”<sup>12</sup>.

Kwestia rozczarowania wynikłego ze zderzenia realnego z idealnym jawi się jako jedna z kwestii podstawowych we wszystkich trzech poematach: *Namunie*, *Podróży* i *Beniowskim*. W utworach tych można widzieć swoistą kontynuację rozważań niemieckich teoretyków romantyzmu, poezję sytuujących między naiwnością a sentymentalnością (Schiller) i między instynktem a zamierzeniem (Schlegel), oraz Byrona eksponującego problem odczarowania świata i iluzoryczności prób przywołania dawnego czaru za pomocą wyobraźni<sup>13</sup>. Rozziew między minioną wiarą w ten czar a terażniejszą jej utratą prowadzi do demistyfikacji świata poetyckiego jako fikcjonalnego i subiektywnego, zależnego od twórcy, podczas gdy to, co poza nim, jest w dalszym ciągu złe, niedoskonałe. Rozczarowanie nie oznacza utraty możliwości tworzenia, ale

<sup>11</sup> A. de Musset *Namouna* [w:] *Poésies complètes*, red. M. Allem, Paris 1951. Wszystkie cytaty za tym wydaniem – w nawiasie podaję kolejno numer pieśni, strofy i strony. Wersję polską przytaczam w przypisach w tłumaczeniu B. Londyńskiego (często oddalającym się od oryginału): A. de Musset, *Namuna* [w:] *Poezye*, przeł. B. Londyński, Warszawa 1890 (w nawiasie podaję numery stron). Na temat bajronicznego wzorca *Namuny* zob. E. Godo, *op. cit.*, s. 61; miejsca Byrona w poematach Słowackiego zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. III, Kraków 1999, s. 66–68, 103–112; S. Treugutt, *op. cit.*, zwł. s. 10–18; J. Brzozowski, *Dygresyjny poemat* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994; A. Kowalczykowa, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996; L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993, s. 161–163; J. Kotarbiński, *Byrona „Don Juan” i Słowackiego „Beniowski”*. *Studium porównawcze*, „Ateneum” 1889, t. II, z. 1 i 2.

<sup>12</sup> Problem realizacji ironii romantycznej w dziele Słowackiego był poruszany wielokrotnie (zob. G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, „Rozprawy Wydz. Filologicznego PAU”, t. LXIII, 1933, nr 4; S. Kawyn, *Poemat ironiczno-romantyczny*, „Ruch Literacki” 1928, nr 8; M. Żmigrodzka, *Ironia romantyczna* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*; eadem, *Etos ironii romantycznej – po polsku* [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986; W. Szturc, „Don Juan” Byrona i „Beniowski” Słowackiego. *Ironia jako principium poematu dygresyjnego* [w:] *idem, Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994; A. Kowalczykowa, *op. cit.*; S. Treugutt, *op. cit.*, s. 115–164; J. Brzozowski, *op. cit.*). W badaniach mussetologicznych jest w zasadzie nieobecny, chociaż np. E. Godo wskazuje na bliskość twórczości Musseta i Heinego oraz wymienia najważniejsze cechy takiej twórczości: łączenie sprzeczności nie do pogodzenia, wykluczających się kategorii estetycznych, gatunków, rejestrów, zmienność, wielość wcieleni, polisemia, dysonansowość, kontrapunktowanie jako zasada kompozycyjna. Zob. *op. cit.*, s. 30 i nast. (zwł. 47–56, 74, 78).

<sup>13</sup> Zob. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 340–354; F. Schlegel, *Fragmety z „Athenäum”*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, fragm. 51, s. 167–168. Co do Byrona zob. np. G.G. Byron, *Childe Harold’s Pilgrimage* [w:] *The poetical works of Lord Byron*, New York 1850, canto IV, VII, s. 53.

nadaje temu tworzeniu piętno niewiary, zwątpienia. Taka „ułamna” poezja to poezja *Podróży, Beniowskiego* i *Namuny*.

Proces nakładania pryzmatu poezji na patrzące oko jest Novalisowską romantyzacją podaną w wątpliwość, zafalszowywaniem rzeczywistości<sup>14</sup>. W sposób ironiczny prezentuje podmiot *Namuny* narzucanie zasłony marzenia na nagą rzeczywistość:

Oui, dormir – et rêver! – Ah! que la vie est belle,  
 Quand un rêve divin fait sur sa nudité  
 Plevoir les rayons d’or de son prisme enchanté!  
 [...]  
 Ah! si la rêverie était toujours possible!  
 Et si le somnaboule, en étendant la main,  
 Ne trouvait pas toujours la nature inflexible  
 Qui lui heurte le front contre le pilier d’arain! (p. I, LV, LVI, s. 259)<sup>15</sup>

Świadomość „romantycznego kłamstwa” staje się dominantą poematu Musseta. Ów proces wymyślania innego świata, a raczej poddawania metamorfozom starego, jest w istocie procesem kreacji poetyckiej. *Prisme enchanté* to pryzmat poezji, który wykrzywia widzenie, deformuje to, co postrzegane. Próby ponownego zaczarowania świata są skazane na porażkę, zderzenie z prawdą, porównane do uderzenia o żelazny słup – brutalne<sup>16</sup>. Ta deziluzja zdaje się konieczna, lecz nie jest ona dla Musseta punktem dojścia, a punktem wyjścia poezji, która – choć skażona – jest jednak jedyną obroną przed bezsprzecznie złą, acz jedynie prawdziwą rzeczywistością:

Et la preuve, lecteur, la preuve irrécusable  
 Que ce monde est mauvais, c’est que pour y rester  
 Il a fallu s’en faire un autre, et l’inventer.  
 Un autre! – monde étrange, absurde, inhabitable,  
 Et qui, pour valoir mieux que le seul véritable,  
 N’a pas même un instant eu besoin d’exister. (p. I, L, s. 258)<sup>17</sup>

Przemiana świata istniejącego lub wymyślenie całkiem nowego – alternatywnego ma być ułatwieniem egzystencji. Dla Musseta ów świat wyob-

<sup>14</sup> Jest czym innym niż zafalszowana świadomość, o której pisze A. Bielik-Robson, a której formą miałby być bajronizm. Zob. *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 12 i nast.

<sup>15</sup> „Ach, spać i marzyć! Chwila upragniona, / Gdy w życia czczości sen boski zamieni / Swój cudny przysmak w złoty deszcz promieni [...] / Gdybyż na zawsze usnąć można było! / Gdybyż lunatyk wśród sennej pogoni / Nie tłukł o kamień rozpalonej skroni, / Pchnięty natury bezlitosną siłą!...” (s. 94).

<sup>16</sup> Jak pisze E. Godo (*op. cit.*, s. 14), Musset zachowuje dystans wobec sakralnej funkcji poety, jest zbyt ironiczny i sceptyczny, dlatego uczynił z rozzarowania rodzaj ostrożności.

<sup>17</sup> „Aby dać dowód, dowód jasny, żywy, / Że świat ten zły jest – dosyć jest wyłożyć, / Iż chcąc tu zostać, należało stworzyć / Świat całkiem inny, mglisty, śmieszny, cikliwy, / Który, by więcej był wart, niż prawdziwy, Mógł być nie istnieć, zanim musiał ożyć!” (s. 92).

rażony stanowi pewną nadwyżkę i jest lepszy, właśnie dlatego, że nie jest konieczny, jak mówi podmiot *Namuny* – istnieć wcale nie musi. Należałoby powiedzieć, że – owszem – musi, tyle że to nie w owym wyobrażonym, idealnym świecie, a w „ja” poety marzyciela tkwi potrzeba jego zaistnienia<sup>18</sup>.

Słowacki, który kwestię zderzenia dwu światów: materialnego – ułomnego i wymyślnego – idealnego, podejmował po wielokroć, w *Podróży* pozostaje w zgodzie z linią Bajroniczno-Mussetowską. Znajduje się tu jawna deklaracja podmiotu jako *porte-parole* pokolenia straconego, rozczarowanego, żyjącego na ruinach świata i na ruinach języka: „Ale my, dzieci nieszczęścia, stąpamy / Po głazach – chwastach – i ruinach – głuchych [...]”<sup>19</sup>.

*Podróż* i *Namunę* (o podtytule *conte oriental*) łączy romantyczny orientalizm (a właściwie – jego zaprzeczenie), jednak ujmowany w różny sposób. Opowieść Słowackiego jest opowieścią o podróży wyobrażonej, ale i realnej zarazem, podmiot tego tekstu kształtują odwołania do doświadczeń pozatekstowych, z wyraźną sugestią ich tożsamości z doświadczeniami autorskimi (do tej kwestii jeszcze powrócę)<sup>20</sup>. Francuska opowieść wschodnia natomiast – co podkreśla jej narrator, który zarzeka się, że nigdy nie był na Wschodzie – nie ma wymiaru mimetycznego. Oba teksty traktują w pewnej mierze o konfrontacji rzeczywistości z jej wyobrażeniem i o wynikłym stąd rozczarowaniu, a także o wysiłku odtworzenia czaru – wysiłku, który nazwać można za Charlesem Taylorem mianem epifanii romantycznej<sup>21</sup>. Musset buduje iluzoryczny obraz wyobrażonego, fantastycznego, nieokreślonego Wschodu, ale poetyckiego właśnie dlatego, że nieokreślonego. Inna rzecz, że poemat daje się odczytać jako niejawną polemikę z orientalizmem wielkiego poprzednika – Hugo<sup>22</sup>. Kpiąc z romantycznego obrazu Wschodu, Musset posługuje się trybem przypuszczającym: „Si d’un coup de pinceau je vous avais bâti / Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée [...] / M’auriez-vous répondu: «Vous

<sup>18</sup> B. Szwajcer pisze o ucieczce Musseta w azyl marzenia, o pociągu do *au delà* idealisty, przeżywającego rzeczywistość jako dramat. Zob. *op. cit.*, rozdz. I.

<sup>19</sup> J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* [w:] *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, wyd. II, t. IX, Wrocław 1956, p. VI [7], s. 57. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, dalej podaję w nawiasie kolejno numer pieśni, strofy i strony. O rozczarowaniu jako jednym z trzech głównych tematów depresyjnych *Podróży* zob. K. Ziemia, „*Podróż do Ziemi Świętej*” jako autobiograficzny poemat o kryzysie tożsamości [w:] *eadem*, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.

<sup>20</sup> Na temat relacji między fikcyjnością a faktograficznością *Podróży* zob. L. Libera, *Romantyczny reportaż* [w:] *idem*, *Juliusza Słowackiego „Podróż...”*.

<sup>21</sup> Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. zbiorowy, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001, s. 839 i nast. oraz A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 323 i nast.

<sup>22</sup> Jako parodię *Les Orientales* traktuje cytowany fragment H. Juin. Zob. *Le poème d’Alfred de Musset, „Europe”* 1977, no. 583–584, s. 150. Także F. Han pisze o Mussetowskiej kpinie z „orientalnego bazaru” romantyków i z klasyków. Zob. *Quelques notes sur „Namouna” et sur la rhétorique*, „Europe” 1977, no. 583–584, s. 172.

en avez menti?»” (p. I, XXIV, s. 253)<sup>23</sup>. Ów obraz niemający żadnego odniesienia do rzeczywistości jest kłamstwem, choć oczywiście podmiot Musseta, podobnie jak „ja” – kreator Słowackiego, mówiący o Helladzie „jakby nie był w Sparcie” (*Podróż*), a *Anhellego* piszący bez znajomości Syberii (*Beniowski*), broni swego prawa do sztuki niemimetycznej. W cytowanym fragmencie fikcjonalność orientalnych opisów zostaje wzmocniona dzięki trybowi przypuszczającemu i dzięki figurze apozjopezy. Poeta tworzy wizję, którą od razu na wstępie neguje.

Z kolei Słowacki odwołuje się do konkretnych miejsc i postaci, ale je przekształca. Stara się ujrzeć w Grecji to, co w niej ujrzeć pragnie, problem w tym, że widzi także to, czego widzieć nie chce, i te dwa obrazy nakładają się na siebie<sup>24</sup>. Na poziomie języka to pragnienie ujawnia się przez liczne porównania i odniesienia do tradycji antycznej. Często wprowadzając wzniosłe, klasyczne referencje w zderzeniu z sytuacjami przyziemnymi, Słowacki uzyskuje efekt ironiczny, a czasem jednocześnie dramatyczny, z ironią bowiem łączy się rozczarowanie tym, że świat współczesny nie dorasta do minionego – wyidealizowanego, bo we współczesnym Greku „[...] już nie ta / Z kradzionym ogniem pierś Prometeusza” (p. V, [4], s. 47). Marzycielstwo, wyobraźnia i literatura to, jak w *Namunie*, rodzaj „kłamstwa”. W tych kategoriach narrator *Podróży* charakteryzuje swoją twórczość: „Najwyćwiczeńsi w tej sztuce kłamania / Niewarci są mi rozwiązać trzewika [...]” (p. IX, [19], s. 82). Efektem tego zawodu jest tworzenie romantycznej, czyli podmiotowej epifanii, polegającej na nałożeniu na siebie dwóch poziomów widzenia: zwyczajnego oraz uruchamiającego „wyobraźni oko”<sup>25</sup>. Epifania ta jest drugim czarem rzuconym przez „ja” na poddany deziluzji świat, czarem, dzięki któremu możliwy staje się dialektyczny, niepełny, zmieniony powrót do stanu naiwnego, czyli osiągnięcie stanu sentymentalnego. W *Beniowskiego* wpisana jest świadomość, że poezja to taki właśnie magiczny zabieg: „Bo gotów jestem dla lepszego czaru / Rzucić na serce mego czytelnika, / Trochę awantur własnych spod równika”<sup>26</sup>. Jak w poemacie Musseta poezja staje się tu budowaniem świata alternatywnego, którym są nietożsame ani ze sferą ziemską, ani z nadnaturalną – „nadsłoneczną”, „światy trzecie”, stworzone całkowicie przez „ja” – kreatora. Mimo wielokrotnego wskazywania na dzieło jako twór fikcyjalny

<sup>23</sup> „Gdybym od ręki gród wielki zbudował: / Dachy niebieskie na białym meczecie [...] / Wtedy napewno mnie kłamcą nazwiecie” (s. 86).

<sup>24</sup> Na temat dwoistości obrazu Grecji: wymarzonej i rzeczywistej, rozczarowującej, zob. K. Ziemia, *op. cit.*, s. 179; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 37 i nast.; R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996, s. 38–44.

<sup>25</sup> Zob. M. Kuziak, *Epifanie Słowackiego – pomiędzy estetyką a metafizyką* [w:] *Piękno Słowackiego*, red. J. Ławski, Białystok 2011; K. Ziemia, *op. cit.*, s. 181, 262.

<sup>26</sup> J. Słowacki, *Beniowski (poema). Pięć pierwszych pieśni* [w:] *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, wyd. II, t. V, Wrocław 1960, p. III, w. 646–647, s. 107. Wszystkie cytaty *Beniowskiego* za tym wydaniem, dalej podaję w nawiasie kolejno numer pieśni, wersów i strony.

(kłamstwo), we wszystkich tekstach powraca dążenie do wiernego odwzorowania świata (prawdy). Musset pisze: „[...] le vrai seul est ma loi” (p. I, XXX, s. 254), Słowacki zaś w *Beniowskim*: „[...] Co do mnie, prawda mię epiczna więzi [...]” (p. III, w. 391, s. 101)<sup>27</sup>. Problematyzowanie przez poetów ucieczki od rzeczywistości do fikcji literackiej *de facto* tę rzeczywistość pokazuje, ucieczka nie jest więc w pełni udana i sztuka zachowuje swą funkcję naśladowniczą. Kwiryna Ziemia nazywa ten zabieg „krecjonistycznym iluzjonizmem o funkcji mimetycznej”<sup>28</sup>.

### Problemy z podmiotem

Wyznacznikiem poematów dygresyjnych jest podmiot jako dominanta kompozycyjna. Zgodnie z tą zasadą również we wspomnianych tekstach obu romantyków główną rolę odgrywa „ja” poematów, które jest kreacją skomplikowaną. We wszystkich trzech utworach to on uruchamia cały szereg intertekstualnych relacji, demonstruje swą wirtuozerię, subtelnie, ale czasem i brutalnie polemizuje z krytykami, przywołuje wydarzenia z biografii autora, sygnalizując niejasną, bo raz po raz podważaną, z nim tożsamość, cierpi na melancholię, to w końcu on zawiązuje i zrywa tok fabuły. Oczywiście, są także i różnice w kreacji podmiotu, choćby w obrębie utworów samego Słowackiego<sup>29</sup>. I tak, można powiedzieć, że bajronistą jest narrator i zarazem bohater *Podróży*, który mówi o sobie: „Czy nie widzicie, żem chory – szatanizm, / Bajronizm – siedem mnie dręczy boleści [...]” (p. IX, [17], s. 82). „Nie Polak, ale istny byronista” to także narrator drugiego poematu Słowackiego, ale już nie Beniowski. W utworze Musseta natomiast te cechy nosi i podmiot opowieści, i jej protagonista – Hassan. Narracja trzecioosobowa i wskazanie na głównego, acz pretekstowego i jawnie fikcjonalnego bohatera zbliża *Namunę* raczej do *Beniowskiego* niż do *Podróży*, której narrator tożsamy jest z bohaterem. Jednakże zblazowany Hassan, choć w istocie nie dowiadujemy się o nim wiele, ma – jak się zdaje – znacznie więcej wspólnego z podmiotem tekstu, można go uznać za swoiste *alter ego* narratora, czego o Beniowskim powiedzieć nie można<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> „Proszę o względy, bo prawdą się rządę” (s. 87).

<sup>28</sup> K. Ziemia, *op. cit.*, s. 175. W odniesieniu do Musseta E. Godo mówi o dwóch ruchach organizujących twórczość poety: o czynieniu z pisma gry i absolutnej szczerości. Zob. *op. cit.*, s. 40, 56, 78.

<sup>29</sup> Zob. K. Ziemia, *Juliusz Słowacki w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” i w „Beniowskim”* [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.

<sup>30</sup> Na temat podmiotu w poematach Słowackiego zob. S. Treugutt, *op. cit.*, zwł. rozdz. V.; K. Ziemia, „*Podróż do Ziemi Świętej jako autobiograficzny poemat o kryzysie tożsamości*” [w:] *Wyobrażenia a biografia...*; M. Kuziak, *O „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” Juliusza Słowackiego. Próba lektury (po)nowoczesnej* [w:] *Dziedzictwo Odyseusza...*

Obaj romantycy, tworząc szczególny, nowy rodzaj podmiotu tekstowego, podejmują przy tym dyskusję nad miejscem doświadczeń twórcy w jego dziele. Doświadczenia te odgrywają z oczywistych względów większą rolę w *Podróżach*<sup>31</sup>, ale także w *Namunie* i *Beniowskim* podmiot na zasadzie parabazy wychyla się z kart dzieła, czyniąc aluzje do faktów niefikcyjnych (szczególnie chętnie poeci wspominają dawne kochanki i podróże oraz swych wydawców) i sugerując autobiograficzny charakter dzieła. Jednocześnie zarówno narrator francuskiego poematu, jak i podmiot *Beniowskiego* odcinają się od romantycznego ekspresywnego modelu poezji. Dzieło nie może być traktowane jako autoportret, skoro na sugestie: „Alors [...], c'est vous que vous peignez / Vous êtes le héros, vous vous mettez en scène” (p. I, XX, s. 252)<sup>32</sup> podmiot *Namuny* odpowiada zdecydowanie przecząco, zaś „ja” mówiące *Beniowskiego* oddziela „poetyczną drogę” od „poematu życia”, a swe pieśni nazywa próbą: „Wcale nie według mego serca”. Obaj odmawiają odpowiedzi na pytania „osobiste” – jak choćby dotyczące podbojów miłosnych. Oscylacja między tożsamością z autorem a fikcyjnością „ja”, podkreśleniem z jednej strony autentyczności, z drugiej – iluzoryczności całego świata przedstawionego, pozwala rozważać podmiot dzieł w kategorii „ja sylleptycznego”<sup>33</sup>.

Musset i Słowacki są dziećmi wieku i obaj swoją tożsamość określają przez przynależność do języka poetyckiego, a jednocześnie przez wydziedziczenie z przestrzeni poezji, będące rezultatem Schillerowskiej utraty naiwności. Obaj bronią swojego prawa do pisania wierszem. Musset pisze o tym na początku pieśni II:

J'aime surtout les vers, cette langue immortelle,  
C'est peut-être un blasphème, et je le dis tout bas;  
Mais je l'aime à la rage. (p. II, II, s. 264)  
[...]  
Ajour'hui, par exemple il me plaît à ma cervelle  
De rimer en sixtains le conte que voici. (p. II, VIII, s. 265)<sup>34</sup>

Słowacki wraca do tej kwestii wielokrotnie. Podmiot jego poematów wyznaje w *Podróżach*: „[...] Lecz ja nie mogę pisać, tylko wierszem; / Kto by pomyślał, że mnie rymy wiozą [...]” (p. I, 9, s. 18), w *Beniowskim* zaś:

Lecz z prozą aliانسów  
Nie chcę – do wiersza mam, jak sądzę, prawo.

<sup>31</sup> Zob. L. Libera, *Pamiętnik autorski* [w:] *idem, op. cit.*

<sup>32</sup> „Czyjaż to tedy krytyka? – ktoś woła – / Jegomość piszesz sam chyba o sobie?” (s. 85).

<sup>33</sup> O kategorii „ja sylleptycznego” zob. R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 109 i nast. W odniesieniu do podmiotu poematów dygresyjnych Słowackiego posługują się tą kategorią M. Kuziak (*O Podróżach do „Ziemi Świętej z Neapolu”...*, s. 230 i nast.) i K. Ziemia (*Wyobrażenia a biografia...*, s. 125).

<sup>34</sup> „Kocham się w wierszach. Nieśmiertelna mowa! / Może ja bluźnię? Więc mówię to z cicha: / Kocham ją wściekle!”; „Dziś się naprzykład ubrdało mi w głowie, / Bym w samych sekskach powieść tę zrymował” (s. 100 i 102). Zob. E. Godo, *op. cit.*, s. 105.

Sam się rym do mnie miłośnie nagina,  
Oktawa pieśni, kocha mię sestyna. (p. II, w. 93–96, s. 76)

Romantycy podkreślają swą łatwość posługiwania się mową poetycką – łatwość niesłychaną, której proveniencja wydaje się nadnaturalna. Nawiązują do koncepcji poezji jako daru nadprzyrodzonego, a jednocześnie sobie samym przypisują ową techniczną wirtuozerię. Wzajemne kontrapunktowanie tych dwu koncepcji poezji stanowi jej istotę.

Podmiot każdego z poematów demonstruje swą nieograniczoną władzę nad światem przedstawionym. Taką demonstracją jest permanentna parabaza, a także ciągle ujawnianie fikcjonalności dzieła i jego zależności od twórcy oraz bardzo częste we wszystkich poematach zwroty do czytelnika<sup>35</sup>. Narrator *Namuny* w cytowanym wyżej fragmencie mówi o swej opowieści, którą rymuje sekstyną, bo tak mu się podoba, jako o własnym wytworze: „Va-t-on le maltraiter et lui chercher querelle? / Est-ce que sa faute, à lui, si je l'écris ainsi?” (p. II, VIII, s. 265)<sup>36</sup>. Podmiot *Beniowskiego* szczyci się „zdolnością natchnień” i chełpi się, że ma swych bohaterów w rękę i że od niego zależą ich losy. Hassan i Beniowski jawią się jako twory autorskie i przedmiot dyskusji z gustami czytelniczymi<sup>37</sup>.

Jednocześnie zaś tak silnie podkreślana wszechwładza podmiotu w obrębie tekstu jest stale podważana. Dzieje się tak między innymi dlatego, że „ja” mówiące należy do świata przedstawionego, który jest fikcjonalny, ma ono charakter w dużej mierze tekstowy. Podmiot raz po raz ujawnia swą bezradność nie tylko wobec myśli i czynów bohaterów, lecz także wobec całości dzieła, wymykającego mu się spod kontroli. „Où voulais-je en venir? / Je ne sais vraiment pas comment je vais finir” (p. I, LXXV, s. 263)<sup>38</sup>, pisze Musset, sugerując, że dzieło rządzi się niejako własnymi, niepoddanymi woli podmiotu prawami, a nawet przekracza granice jego rozumienia. Ta niewiedza „ja” mówiącego, jego niepewność dotycząca własnego tworu powraca często w poematach Słowackiego: „Wyraz został przy wyrazie, / Nie wiem, czego chce? i czego dowodzi? / Jako fajerwerk z gwiazd kilku tysięcy [...]” (*Beniowski*, p. III, w. 749–751, s. 110), „Zacząłem pisać, teraz z wielką biedą / Biję się w głowę, jak zakończyć credo” (*Podróż*, p. IV, [31], s. 40). Warto zauważyć, że w przywołanych fragmentach jako problematyczne ukazane jest zakończenie utworu bądź jego części, tematyzowana jest tu niemożność jego zamknięcia.

Owo usamodzielnianie się tekstu od wpisanego weń twórcy widoczne jest również w odślanianiu – głównie ironicznym – warsztatu, kłopotów z materia dzieła, z rymem, miarą wiersza, oporu stawianego przez język. Autorefleksja przybiera nader często postać samokrytyki, jak w *Namunie*:

<sup>35</sup> Na temat dialogu z czytelnikiem w *Beniowskim* zob. R. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 108–114.

<sup>36</sup> „Macież ją gromić? I za cóż, panowie? / Cóż ona winna, żem tak ją zbudował?” (s. 102).

<sup>37</sup> O wszechmocy podmiotu twórczego w *Beniowskim* zob. S. Treugutt, *op. cit.*, s. 83, 85, 150, 151. Por. też dawne ustalenia: J. Kleiner, *op. cit.*, t. III, s. 128.

<sup>38</sup> „Gdzież zmierzam u biesa? / Jak się otrząsnąć nareszcie z tej kuli?” (s. 99).



Je reconnais bien là ma tactique admirable.  
 Dans tout ce que je fais j'ai la triple vertu  
 D'être à la fois trop court, trop long, et décousu.  
 Le poème et le plan, les héros et la fable,  
 Tout s'en va de travers, comme sur une table  
 Un plat cuit d'un côté, pendant que l'autre est cru. (p. III, II, s. 275)<sup>39</sup>

Także Słowacki zdradza po wielokroć, że rezultat nie jest zgodny z pierwotnym zamierzeniem, jak pod koniec I pieśni *Beniowskiego*: „[...] I skrzydeł mojej muzy rozpostarcie / Tęczowym blaskiem was oślepi wcześniej, / Niż miałem zamiar [...]” (p. I, w. 741–743, s. 72).

W analizowanych poematach daje się zaobserwować dwa przeciwstawne, znoszące się ruchy – pierwszy, scalający tekst siłą woli podmiotu i umacniający „ja” tekstowe – często za cenę rozbicia fabuły dygresjami, drugi to osłabiające podmiot wymykanie mu się dzieła. „Ja” poematów dygresyjnych jest problematyczne także dlatego, że samo stanowi kreację poety, jego inne „ja”, zwierciadło pozwalające przyjrzeć się sobie z dystansu, ale wykrzywiające obraz.

### Lęk przed wpływem

Dla wszystkich analizowanych poematów charakterystyczne jest rozpoznanie nieodwracalnego uzależnienia literatury, nieuchronności wpływu, uwikłania dzieła w język poetycki już istniejący, skazania na mimowolny plagiat, na powtórzenie. Musset mówi wprost o niemożności stworzenia dzieła oryginalnego: „Il faut être ignorant come un maître d'école / Pour se flatter de dire une seule parole / Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous” (p. II, IX, s. 266)<sup>40</sup>. Podobnie Słowacki w *Beniowskim* kpi sobie z oryginalności jako kategorii wartościującej literaturę stosowanej przez krytyków, dla których najważniejsze wydaje się, że: „[...] Wiersz, do niczego przedtem niepodobny!” (p. III, w. 31, s. 92). Taka koncepcja poezji zostaje skompromitowana choćby przez to, że takich „oryginalnych” twórców jest nadzwyczaj wielu, a „Každy ma język swój, co jest kulawym” (p. III, w. 37, s. 93).

Jednym z elementów dyskusji z poprzednikami jest przetwarzanie wzorców epickich – klasycznych i – pośrednio – romantycznych. Analizowane tu poematy grają z konwencją eposu, co znajduje wyraz w dominacji podmiotu nad fabułą, rozbijaniu toku narracji dygresjami, a także w deheroizacji bohaterów – „zwichnięciu” heroicznego wzorca osobowego. Protagonistów *Be-*

<sup>39</sup> „Taktykę własną wybornie poznaję, / Trojaką cnotą zbieram pracy plony: / Byłem zbyt krótki, długi lub wprost baję; / Plan, treść, bohater – wszystko w opak staje, / Tak jak ten placek niedość wypieczony, / Z jednej surowy, dobry z drugiej strony” (s. 112–113).

<sup>40</sup> „Jakiż naiwny ten, co opowiada, / Że on potrafi stworzyć nowe zdanie! / Toć ono było za dziada – pradiada!” (s. 102).

*niowskiego* i *Namuny* można postawić obok siebie ze względu na rozdźwięk między ich potencjałem fabularnym a realizacją – a właściwie prowokacyjnym brakiem tej realizacji w tekście. Kreacja Hassana stanowi wyraziste nawiązanie do powieści poetyckich Byrona: to giaur, Francuz, żyjący w kraju arabskim. W gruncie rzeczy nie nabywa on cech dystynktywnych – jego opis zbudowany jest z elementów sprzecznych, wzajemnie się znoszących, co zacierza tożsamość pretekstowego bohatera. Musset ostentacyjnie porzuca możliwości zasygnalizowane przez wybór właściwego powieściom poetyckim typu postaci: Hassanem nie powoduje ani zemsta, ani pamięć o ukochanej, ani trauma utraty, ani nieszczęśliwa miłość, ani poszukiwanie własnej tożsamości przez konfrontację z obcą kulturą; po konwersji na mahometanizm wiecie leniwe życie w seraju, nie wierząc w żadne wartości, ale i nie rozdierając szat nad ich utratą. Kochanek *Namuny* ma znacznie więcej wspólnego z bohaterami *Wędrówek Childe Harolda* i *Don Juana* niż *Giaura* czy *Korsarza*. Jeśli ma być odpowiednikiem herosów epopei takich, jak przywołana w pierwszej pieśni *Eneida*, to odpowiednikiem zdegenerowanym, jego czyny bohaterskie sprowadzają się bowiem do leżenia nago na sofie i wyznawania konieczności częstej zmiany kochanek jako życiowej filozofii.

Wybór Słowackiego pada na wielkiego awanturnika, którego przygody zapełniły już niejedną książkę, a który tu jest „zwykłym podolskim szlachcicem”, roztrwania majątek, nie ma wykształcenia, mówi jak ekonom, z naiwnością daje się nieść przypadkowi i – wpisanemu w tekst – twórcy poematu. Słowacki gra świadomie z konwencją poematu heroicznego, wybierając bohatera powszechnie znanego, którego życiorys dostarcza materiału na epos, podobnie jak Musset, demonstrując ten potencjał i nie wyzyskując go<sup>41</sup>. Ta demonstracja odbywa się między innymi przez porównania do herosów, z którymi Beniowski niewiele ma wspólnego: „Rycerz mój rąbie, zabija, kaleczy, / Na kształt Hektora, Ajaksa, Orlanda [...]” (p. III, w. 611–612, s. 106).

Gra z konwencją eposu dokonuje się także na poziomie kompozycji i topiki. We wszystkich analizowanych tu tekstach romantycy podejmują epicki topos zwrotu do Muzy i we wszystkich – w sposób ironiczny. Takie ujęcie potwierdza opisane znakomicie przez Jacka Brzozowskiego zjawisko przewartościowania topiki Muz w romantyzmie<sup>42</sup>. Jeśli zaś chodzi o kompozycję: bohaterka tytułowa poematu Musseta – *Namuna* – pojawia się dopiero pod koniec utworu jako postać w zasadzie epizodyczna. W *Podróży* cel wyprawy ma być początkowo nieznany. Słowacki pisze: „gdzie jadę, powie drugie Canto” (p. I, 1, s. 17), ale w istocie narrator wyznaje już w pierwszym *canto*, że jedzie pod krzyże Golgoty (pomijam fakt, że drugiego *canto* nie ma i że poemat urywa się przed osiągnięciem tego celu), nie mówiąc o tym, że *itinerer*

<sup>41</sup> Zob. S. Treugutt, *op. cit.*, rozdz. II.

<sup>42</sup> Zob. J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej: dzieje toposu do przelomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 244–264. Ten problem, choć ważny, pozostawiam, ponieważ zajmuję się nim w innym miejscu, artykuł stanowi *pendant* do większej całości poświęconej rozpadowi języka romantycznego i topice Muz.

wyznaczony jest przez pełny tytuł utworu, zatem zapowiadanie ujawnienia go dopiero w drugiej pieśni należy uznać za prowokację. Podobnie i *Namuna*, i *Beniowski* odsyłają do zakończenia dzieł na samym ich początku, co w zasadzie zgodne byłoby z konwencją epeiczną, gdyby nie to, że obydwaj czynią to w sposób fałszujący. Musset wprowadza pytanie potencjalnego, oburzonego na niestosowne wprowadzenie czytelnika: „Que sera-ce à la fin?” (p. I, II, s. 248)<sup>43</sup>, zawierając w nim sugestię finału całkowicie niemoralnego, do którego w zasadzie nie dochodzi. Słowacki z kolei zapowiada w drugiej strofie śmierć bohatera, powracającą zresztą w tekście jako jedna z możliwości rozwiązania fabularnego niewyzyskanych przez autora. Musset stosuje jeszcze jeden spektakularny chwyt – rozpoczyna poemat bez inwokacji, *in medias res* – opisem sofy, na której spoczywa nagi bohater.

W *Podróży* tradycja antyczna odgrywa rolę podwójną, odsyła bowiem do niej sama forma epickiego poematu, jak również geografia – mijane tereny greckie wywołują w podróżniku w sposób naturalny skojarzenia z kulturą kraju, w którym się znajduje. W obu poematach Słowacki wyraźnie daje do zrozumienia, że nawiązuje do tradycji eposów – jako wzorce pojawiają się *Odyseja*, *Iliada*, *Eneida*, a także *Jerozolima wyzwolona*. Wzorce te są jednak traktowane jako niemożliwe do powielenia. Klasyczne eposy to punkt wyjścia, „epiczne przedsięwzięcie” w istocie niezrealizowane. Jak pisze Marek Piechota, Słowacki uważał epopcję za formę zużytą, ale jednocześnie marzył o jej (niemożliwym) stworzeniu<sup>44</sup>. Pieśń II *Podróży* kończy się zapowiedzią: „[...] Jutro więc zacznę śpiewać Odysseą / Albo wyprawę o Jazona runach / Na nowej lutni i na złotych strunach” (p. I, 50, s. 26). *Odyseja* i *Argonautika* mają być wpisane w nowy paradygmat, okazuje się jednak, że jest to paradygmat w dużej mierze rujnujący wzorce, uniemożliwiający stworzenie eposu. Klasyczne wyznaczniki zostają wykrzywione. Z kolei w *Beniowskim* podmiot zapowiada, że pójdzie śladem *Iliady* („Zacząłem epos tak, jak śpiewak Troi [...]”) i *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, lecz od razu mnoży trudności i w rezultacie schodzi na „ariostyczną drogę. „Ja”-poeta przedstawia się jako twór o tożsamości niepewnej, kulturowo nieokreślony, hybrydyczny: „[...] żem jest coś – jak grecki antyk, / Lecz pantheista trochę, i romantyk” (p. III, w. 599–600, s. 106).

Świadomość zapośredniczenia kulturowego – z jednej strony jest zabawna, z drugiej tragiczna, bo odsłania zamknięcie możliwości stworzenia dzieła oryginalnego. Uniknięcie wtórności, osiągnięcie nowej jakości estetycznej wymaga destrukcji, przez którą zaistnieć może kreacja. Tyle tylko, że także niszczenie form nie stanowi już nowości, jest przecież Byron i jest Mickiewicz (którego IV część *Dziadów* ma uczyć – o ironio – porządku i logiki). Gest

<sup>43</sup> „Cóż będzie w końcu?” (s. 80).

<sup>44</sup> Zob. M. Piechota, *Żywiol epeiczny w twórczości Słowackiego*, Katowice 1993. O chybionym zamierzeniu epickim Słowackiego zob. też M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Wrocław 1956, s. 207–210 i S. Treugutt, *op. cit.*, rozdz. II, zwł. s. 56 i nast.

sięgnięcia do Wergiliusza i Homera można zatem odczytywać także (bo nie tylko) jako chwyt elipsy (*demonizacji* Blooma) – godzenie w bezpośrednich poprzedników przez sięgnięcie do ich prekursorów ponad ich głowami.

Koniec pieśni I *Namuny* można uznać za ironiczną prezentację swoistego poetyckiego „romansu rodzinnego”, w swej autoprezentacji podmiot odwołuje się bowiem do Wergiliuszowego obrazu ucieczki Eneasza i jego rodziny z Troi: „Je suis comme Énéas portant son père Anchise” (p. I, LXXV, s. 263)<sup>45</sup>. Zgodnie z podaną w tekście eksplikacją Eneasza to „ja”-poeta, kreator, niesiony na plecach syna Anchizes – to dzieło, Muzę zaś jest Kreuza gubiąca się stale i zostająca w tyle:

Lecteur, nous allons voir si tu comprends ceci.  
Anchise est mon poème; et ma femme Créuse  
Qui va toujours traînant en chemin, c'est ma muse.  
Elle s'en va là-bas quand je la crois ici.  
Une pierre l'arrête, un papillon l'amuse.  
Quand arriverons-nous, si nous marchons ainsi? (p. I, LXXVII, s. 263)<sup>46</sup>

Mussetowska analogia poety do Eneasza, poematu – do Anchizesa, jest przewrotna, a odwrócenie porządku wydaje się znaczące: twórca staje się nie ojcem, a synem własnego dzieła – choć, co ważne, wcześniej podkreślał właśnie swoje ojcostwo wobec bohatera. Dzieło to zresztą wyraźnie mu ciąży: „Anchise, d'autre part, est horriblement lourd” (p. I, LXXVIII, s. 263)<sup>47</sup>. Odwołując się do Wergiliusza i czyniąc się synem własnego dziecka, Musset nie tylko zrzuca z siebie odpowiedzialność, ale i uchyla pytanie o właściwych ojców – wielkich prekursorów, o których pisał w *Spowiedzi dziecięcia wieku* – tu przede wszystkim jest nim Byron jako autor *Don Juana* – i zajmuje niejako ich miejsce. Można zaryzykować tezę, że Musset pisze tak, by dzieło nosiło cechy angielskiego poematu w stopniu większym niż on sam, co przywodzi na myśl *apophrades* Blooma – odwrócenie porządku wpływania i dziedziczenia. W pieśni pierwszej uwagi warsztatowe, dygresje i niedomówienia dominują zdecydowanie nad fabułą i bohaterem, który też – jako zmieniający kochanki co tydzień – jest bardziej donżuański niż Don Juan: „Ce que don Juan aimait, Hassan l'aimait peut-être; / Ce que don Juan cherchait, Hassan n'y croyait pas” (p. II, LV, s. 275)<sup>48</sup>.

Co znamienne, pierwszym jawnym intertekstualnym nawiązaniem w *Namunie* jest odwołanie do Mozartowskiego *Don Juana* – i to nie do jego fabuły, a do opartego na sprzecznościach opisu serenady: smutnej i melancholijnej,

<sup>45</sup> „Tak wiódł Eneasza ojca Anchizesa” (s. 99).

<sup>46</sup> „Wnet czytelnikom rzecz całą objaśnię. / Anchizes – powieść, a pani Kreuza, / Idąca z tyłu, to moja jest muza. / Chcę dążyć naprzód, ona staje właśnie. / Goni motylki – oto jej ekskuza! / Na takiej drodze werwa rychło gaśnie!” (s. 99).

<sup>47</sup> „Anchizes przytem ciężki niesłychanie [...]” (s. 99).

<sup>48</sup> „Co Juan kochał, Hassan kocha może, / W co Juan wierzył, Hassan w to nie wierzy” (s. 112).

a jednocześnie – dzięki melodii – radosnej i żywej. Wzajemne oświeclanie się przeciwstawnych kategorii tworzy nową jakość i podstawę innego tekstu – tekstu Byrona, który ukrywa się – na zasadzie Bloomowskiej *demonizacji* – za dziełem Mozarta<sup>49</sup>. Ten gest powieli Musset w pieśni II, gdzie na zarzut imitowania Byrona odpowiada, że ten ostatni też imitował Włochów, demonstrując intertekstualny nieskończony łańcuch i niejako uzasadniając własną wtórność:

„Byron, me direz-vous, m’a servi de modèle”.  
Vous ne savez donc pas qu’il imitait Pulci?

Lisez les Italiens, vous verrez s’il les vole.  
Rien n’appartient à rien, tout appartient à tous.  
Il faut être ignorant comme un maître d’école  
Pour se flatter de dire une seule parole  
Que personne ici-bas n’ait pu dire avant vous. (p. II, VIII, XIX, s. 265–266)<sup>50</sup>

Zanurzenie w świecie literatury jest tu jawne i jeśli Musset pisze, że nie pożycza z biblioteki, czyni to ironicznie. W swój tekst wprowadza bowiem Wergiliusza, Pulciego, Moliera, Richardsona, Laclosa, Hoffmanna, Prévosta, Byrona, Mozarta... Do tej długiej listy dołączyć należy niewspomnianego tu, lecz ciągle obecnego bezpośredniego poprzednika – Hugo.

Także Słowacki w obu poematach wskazuje stale na prekursorów: poczynszy od klasyków, przez Dantego, Szekspira, po Byrona i – w końcu, najważniejszego, Mickiewicza<sup>51</sup>. W jego utwory, jak w *Namunę* Musseta, wpisana jest świadomość skazania na powtórzenie, świadomość kroczenia drogą już przetartą przez poetyckich ojców: „O Missolungi! czy pieśń moja zdąży / Za pieśnią wieszczów, co sławili ciebie?” (p. IV, [21], s. 38). To droga tak zmieniona czy uproszczona, że na Parnas będzie można jeździć bez wysiłku dyliżansem. Podmiot raz po raz rozpoznaje w swojej mowie cudzą, słowa swych poprzedników („Gdzieś porównanie podobne w Szekspirze [...]”, p. I, 16, s. 20). Oczywiście, w obu poematach Słowackiego powraca Byron – jako autor i jako postać, to jego imieniem miałby być (ale, co istotne – nie jest) nazwany Parnas. Obaj pisarze stosują również strategię wyparcia – wyrzekają

<sup>49</sup> O roli tej pieśni Mozarta w *Namunie*, gdzie dysonanse muzyczne stają się odzwierciedleniem poetyki poematu, zob. E. Godot, *op. cit.*, s. 54–55.

<sup>50</sup> „Ależ to kopia z Byrona, ktoś powie; / A czy Pulci’ego on nie naśladował? // Czytajcie Włochów, fakt jasnym się stanie: / Nic jest niczyje, wszystko wszystkim włada. / Jakież naiwny ten, co opowiada, / Że on potrafi stworzyć nowe zdanie!” (s. 102).

<sup>51</sup> O obecności w *Beniowskim* innych tekstów zob. J. Kleiner, *op. cit.*, t. III, rozdz. IV; R. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 94–108; L. Libera, *op. cit.*, s. 16–17, 162–170. Relacja Mickiewicz–Słowacki stanowi osobny problem; zob. np. M. Kridl, *op. cit.*, tu zwł. rozdz. X–XII; Z. Stefanowska, „Pan Tadeusz” – i co dalej?, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2; J. Bachórz, *Słowacki w Soplicowie* [w:] „W krainie pamiątek”. *Prace poświęcone Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1996; S. Makowski, „Pan Tadeusz” Juliusza Słowackiego, „Poezja” 1984, nr 11–12; M. Szargot, *Koniec baśni. O [Panu Tadeuszu] J. Słowackiego* [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2004.

się jakichkolwiek związków z Byronem, choć trudno mówić o Bloomowskiej *kenosis* w sensie ścisłym, jako że to wyrzeczenie się ma zazwyczaj charakter ironiczny. W walce o własne miejsce na Parnasie chodzi obu „efebom” – bardziej niż o agon z jednym wielkim ojcem – o rozpoznanie istoty literatury jako skazanej na powtórzenie.

### Pułapka języka – kwestia (nie)wyrażalności

Romantycy z jednej strony do destrukcji języka romantycznej poezji, z drugiej – do jej odnowienia, właśnie poprzez ową destrukcję. W tym sensie można mówić o romantycznych poematach dygresyjnych jako dziełach dekonstruujących. Niszczenie realizuje się w demistyfikowaniu iluzji literackiej, o czym już pisałam, także w autokrytyce. Gest anihilacji jest czytelny we fragmentach, w których poeta komentuje napisane dzieło, wytykając mu niedociągnięcia, wady. Musset pisze: „J’ai bien mal expliqué ce que je voulais dire” (p. II, XIII, s. 266), a także:

En vérité, lecteur, je crois que je radote.  
Si tout ce que je dis vient à propos de botte,  
Comment goûteras-tu ce que je dis de bon?  
J’ai fait un hiatus indigne de pardon;  
Je compte là-dessus rédiger une note.  
J’en suis donc à te dire... Où diable en suis-je donc? (p. I, LXI, s. 260)<sup>52</sup>

Słowacki także wyznaje: „Te strofy są złe – no więc na to zgoda; / Niepoetyczne... zgadzam się i na to...”; „Lecz nadzwyczaj stają się rozwlekły [...]” (*Podróż*, p. IX, [21], s. 82 i p. V, [32], s. 52); „Ta strofa ma pewną zawilgość, / Któręj nie lubię, lecz ją skończyć muszę”; „Ta strofa poszła krzywo [...]” (*Beniowski*, p. II, w. 38–39, s. 75 i p. III, w. 336, s. 100). Eksponuje niepoetyckość swej poezji i zachęca nawet czytelnika do wytykania jej błędów:

Biorę na świadki te strofy ostatnie,  
Czy w nich poezji jest choć za trzy grosze.  
Nie bój się – niech je twa krytyka płatnie –  
Od nieprzyjaciół moich więcej znoszę,  
Te strofy są złe, powiedz to otwarcie [...] (*Podróż*, p. IX, [21], s. 82)

Samokrytyka eksponuje trudności, które podmiot pokonuje, więc w rezultacie dowodzi jego wirtuozerii, ale to nie jej jedyna funkcja. Te warsztatowe kłopoty mają tu szersze znaczenie, chodzi bowiem również o kwestię ograni-

<sup>52</sup> „Znowu mi głupstwo pod pióro się wali” (s. 97) i „Ach czytelniku, przebac mi, zabrnąłem. / Baję od rzeczy, z krzywdą mej powieści, / Popełniać niecne hiatusy jąłem, / Czas, bym już wrócił nakoniec do treści. / Zgromiłem siebie, co się tylko zmieści: / Otóż ciąg dalszy... Na czem to stanąłem?” (s. 95).

czeń tkwiących w samym języku, o problem niewyraźności, o to, czy „język giętki wyraził wszystko, co pomyśli głowa [...]” (p. V, w. 133–134, s. 128). Zarówno autor tych słów, Słowacki, jak i Musset dowodzą, że wypowiedzenie myśli jest możliwe, a więc, że możliwa jest poezja, w innym miejscu jednak temu przeczą. Obaj oscylują pomiędzy wiarą w podmiotową moc twórczą a założeniem niewyraźności.

Francuski romantyk pisze wprost o niemożności opisu: „Hassan était un être impossible à décrire” (p. I, XXVI, s. 253)<sup>53</sup>. Podmiot *Namuny* rozważa cały szereg środków, za pomocą których mógłby powiedzieć cokolwiek o bohaterze i zainteresować nim czytelnika, wszystkie jednak okazują się zużyte i oklepane, nieprawdopodobne lub nieistotne – wobec każdego określenia znajduje jakiś zarzut, zamykając charakterystykę postaci w jednym słowie *un original*. Tu kryje się istota Mussetowskiego poematu – Hassan jest oryginałem, bo jest dziwakiem, ale także dlatego, że poeta nazywający się jego twórcą dąży do stworzenia bohatera i do stworzenia tekstu oryginalnego mimo świadomości uwikłania w język już istniejący – język *clichés*. Jedyną możliwość wyzwolenia się od uzależnień znajduje Musset w negacji – pisze zatem o tym, czego nie powie, czym Hassan być nie może, a nie może dlatego, że to już o bohaterach literackich powiedziano. U autora *Nocy* powraca niejednokrotnie wątek rozczarowania tekstem już napisanym, który nie oddaje pierwotnego zamiaru, wyraźnie się z nim rozmija:

Mon premier chant est fait. – Je viens de le relire.  
J’ai bien mal expliqué ce que je voulais dire;  
Je n’ai pas dit un mot de ce que j’aurais dit  
Si j’avais fait un plan une heure avant d’écrire;  
Je crève de dégoût, de rage et de dépit.  
Je crois en vérité que j’ai fait de l’esprit. (p. II, XIII, 266)<sup>54</sup>

Samo nazwanie rzeczy, uchwycenie myśli w słowie, jej wyrażenie, a więc to, co stanowi istotę poezji, jest zarazem jej okaleczeniem, uwięzieniem. Musset eksponuje przy tym rozdźwięk między tworzeniem *in statu nascendi* a dziełem już skończonym.

W *Podróży* podmiot mówiący również kapituluje wobec niemożności wiernego przekazania obrazu. Jego odmalowywanie przed oczami czytelnika jest jak rzucanie zaklęcia: „Niechaj to wszystko razem się pokaże / Nad głową twoją – i za drzewy znika [...]” (p. VII, [16], s. 67)<sup>55</sup>. Jest to jednak zaklinanie, w które wypowiadający je sam nie wierzy: „A będziesz widział – nie widzisz – więc próżno, / Ja doskonalej nie opiszę rymem...” (p. VII, [17], s. 67). Oznac-

<sup>53</sup> „Nie podobieństwo określić Hassana [...]” (s. 86).

<sup>54</sup> „Skończyłem pierwszą pieśń. Znów odczytuję. / Rzecz wcale inna, niż chciałem, sam czuję. / Nie ma nic z tego, co mogło być święcie, / Gdybym plan usnuł, ni przyszło poczęcie. / Rozpacz mnie gnębi i złość mnie przejmuję! / Szczęście, że sensu dość w rymów odmieć” (s. 103).

<sup>55</sup> O szczególnym, nowatorskim sposobie opisu pejzażu w *Podróży*, włączającym w ten proces czytelnika, który ma ulec przemianie, zob. R. Przybylski, *op. cit.*, s. 18–26.

cza to, że podaje w wątpliwość zarówno swoje umiejętności, jak i w ogóle możliwość ekspresji poetyckiej. Problem ten powraca w *Beniowskim*, gdzie mowa o myśli odartej ze znaczeń przez zamknięcie jej w słowa:

Czasami myśl w Etherze pływa,  
Przez piękne bardzo przelatując śnicia,  
Lecz później pismo, druk, tęcze obrywa  
Z kształtów. (p. II, w. 131–135, s. 77)

Mamy tu do czynienia z tym samym co u Musseta ujęciem twórczości literackiej – jako zamykania myśli w więzieniu języka.

Co więcej, u obu poetów pojawia się sugestia dosłownego, fizycznego zniszczenia dzieła – jego spalenia lub skreślenia. Podmiot Musseta, gromiąc się za błędy, wyznaje:

C'est au point maintenant que je me sens tenté  
De l'abandonner là pour ma plus grande gloire,  
Et que je brûlerais mon œuvre, en vérité,  
Si ce n'était respect pour la postérité. (p. I, XXII, s. 254)<sup>56</sup>

W poematach Słowackiego padają stwierdzenia: „...trzeba, abym tę strofę przemazał, / Bo jej dokończyć, jak chcecie, nie mogę [...]”; „...cygario hawańskie zapalę / Temi strofami, które nie są odą / I do niczego mądrego nie wiodą...”; „Więc przekryślę / Te strofy. – Dusza mi zagrała smętnie [...]” (*Podróż*, p. V, [46], s. 55 i p. V, [8], s. 48; *Beniowski*, p. III, w. 525–526, s. 104).

Mimo tych gestów, które można nazwać gestami autoagresji, romantycy zmierzają jednak nie do totalnej destrukcji, ale – jak już pisałam – przez tę destrukcję do swoistego oczyszczenia języka poezji. Musset rozumie je specyficznie i realizuje za pomocą prowokacji. Taką prowokacją jest obraz nagiego Hassana rozciągniętego na sofie, budzący wpisany w tekst sprzeciw potencjalnego czytelnika. Wskazanie poprzez wiele porównań na naturalność tej nagości („Hassan était donc nu, – mais nu comme la main, – // Nu comme un plat d'argent, – nu comme un mur d'église, / Nu comme le discours d'un académicien.”, p. I, II–III, s. 248<sup>57</sup>) demaskuje owego wirtualnego odbiorcę, a raczej tkwiące w języku uwarunkowania, wywołujące określone skojarzenia<sup>58</sup>. Widać tu pewną analogię do refleksji nad językiem Słowackiego i nad – podaną w wątpliwość – możliwością przywracania znaczeń.

<sup>56</sup> „I ledwie teraz czuję się w porządku. / Dla większej sławy, nie przerywam wątku. / Dawniej, rzecz całą spaliłbym z brawurą / Lecz dbam o przyszłość – brnę więc, jak z początku” (s. 88).

<sup>57</sup> „Więc pobłażania! Goły? Cóż to szkodzi? // Goły, jak ręka, jak mur na kościele, / Jak srebrny talerz, lub jak mędrca mowa...” (s. 80–81).

<sup>58</sup> B. Szwajcer pisze o Mussetowskiej nostalgii czystości (*nostalgie de la pureté*) języka, który wobec świadomości rozbicia własnej podmiotowości chce poddać rekonpozycji, i o ciszy. Zob. *op. cit.*, s. 43–46. Zob. też P. Reboul, *Le poète contre la poésie*, „Europe” 1977, no. 583–584, s. 157, 158.



Rozpoczęcie opowieści wschodniej od refleksji na temat nagości ciała wskazuje na właściwe Mussetowi pragnienie osiągnięcia nagości języka – w znaczeniu jego dosłowności, czystości – sam poeta pisał o tym pragnieniu, krytykując zarazem nadmiar przymiotników w poezji jako zbędny, zaciemniający tekst<sup>59</sup>. Jednocześnie gest poety zachowuje siłę ekscesu. Efekt ten wzmocniony jest przez ironiczny zwrot do czytelniczki jako potencjalnej kochanki: zdjęcie przez nią ubrania miałyby być огоłoceniem – dotarciem do rzeczy samej w sobie, do jej istoty. Figlarny kontekst gry erotycznej dowodzi, że pragnienie czystości języka, wyrażalności, jest pragnieniem naiwnym – nagość niewinna nie jest już możliwa.

Słowacki w *Grobie Agamemnona* również odwołuje się do kategorii nagości jako kategorii pozytywnej, decydującej o wartościach. W charakterystycznym dla ironii romantycznej zderzeniu trywialnego ze wzniosłym przynależy ona całkowicie do tej drugiej sfery, wykluczone jest jej przypisanie do wymiaru *buffo* poematu. Obnażenie jest jednoznaczne z pozbyciem się tego, co krępuje, pozorów. Blichtr, złoty pas, kontusz zostają odrzucone wobec nagości trupa Leonidasa<sup>60</sup>. Naga, czyli prawdziwa, jest także Polska pozbawiona czerepu rubasznego i palącej koszuli Dejaniry, Polska przyszłości, która ma powstać

[...] jak wielkie posągi bezwstydnie,  
Naga – w styksowym wykąpana mule,  
Nowa – nagością żelazną bezczelna –  
Nie zawstydzona niczym – nieśmiertelna! (p. VIII, [17], s. 75)

Bezczelność i bezwstydnosc oznacza czystosc, prawde. Daleko jest tu Słowacki od erotycznej nagości ciała Hassana – posiadacza haremu, wprowadza bowiem wymiar etyczny, którego u Musseta w takiej postaci próżno by szukać.

W odniesieniu kategorii nagości do kwestii języka poeci są natomiast sobie bliżsi – już cytowane fragmenty *Podróży* można potraktować jako postulat odnoszący się także do poezji, jednak ważniejszy wydaje się tu metatekst z *Beniowskiego*, zaczynający się od apostrofy:

O! tęczowa  
Kopuło myśli, tyś moim kościołem! –  
Wymalowana, jasna, księżycowa,  
Nad srebrnym duszy wisząca aniołem [...]. (p. II, w. 481–484, s. 85)

<sup>59</sup> E. Godo zajmuje się nagością w poezji Musseta jako odkrywaniem pustki, która jest sprawdzianem znaczenia myśli. Literatura usiłuje tę ruchomą, niestabilną rzeczywistość poddać słowu, ale to nie jest możliwe. Według badacza postawa Musseta to *nihilizm liryczny*, „wielkiemu nic” przeciwstawiane jest „prawie nic”. Zob. *op. cit.*, s. 60–65, 71, 100. Zob. też. F. Han, *op. cit.*, s. 172.

<sup>60</sup> Na temat neoplatonickich i Kantowskich znaczeń nagości w tym fragmencie *Podróży* zob. R. Przybylski, *op. cit.*, s. 32–33. „Czerepem rubasznym” zajmuje się L. Libera. Zob. *op. cit.*, s. 111–116.

Tęczowe barwy myśli, tak bliskie poecie, to barwy ochronne, forma, pod którą kryje się dusza. Ujawnienie się prawdy na skutek silnego bodźca (burzy) oznacza pęknięcie kopuły, jej zniszczenie. Wówczas myśl staje się właśnie naga, a dotarcie do istoty – możliwe:

[...] Myśl zabłysnęła nagle jak miecz nagi,  
Marzenia stają się czynem i życiem,  
Czyny się stają piorunem odwagi –  
Rozbiły kościół! (p. II, w. 499–502, s. 86)

Zniesione zostaje na epifaniczną chwilę fundamentalne przeciwstawienie marzenia i rzeczywistości, myśli i czynu. *Podróż* i pięć pierwszych pieśni *Beniowskiego* to wznoszenie owej kopuły porównywalne z kopułą Coleridge’owskiego Kubla Khana, późniejsze teksty Słowackiego to próby jej oczyszczającego burzenia.

\* \* \*

Poczucie kryzysu właściwe pokoleniu Musseta i Słowackiego w literaturze przybiera rozmaite formy, z których na pierwszy plan wysuwają się dwa nakładające się na siebie sposoby reakcji na zastaną rzeczywistość. To reakcja elegijna – która, bardziej niż tęsknotę za wyidealizowaną przeszłością, podkreśla niemożność powrotu do niej, i ironiczna – często przybierająca postać ostrej, jawnej, bezpośredniej satyry<sup>61</sup>. W poematy dygresyjne wpisane są obie te reakcje. *Namuna*, *Podróż* i *Beniowski* jawią się jako romantyczna negacja romantyzmu, dokonująca się w jego centrum. Nie chodzi w nich tylko o polemikę z krytykami, ale o rozrachunek poety z samym sobą, poety, po norwidowsku mówiąc – „niewczesnego”, nieumiejącego odnaleźć tu i teraz własnego miejsca w świecie, w którym heroiczne wyzwania należą do przeszłości bądź przyszłości. I Musset, i Słowacki swoje osobiste rozczarowanie traktują jako dojmujące doświadczenie pokolenia straconego, skazanego na powtórzenie. Najbardziej twórczą formułą tego powtórzenia jest parafraza i to na nią właśnie decydują się obaj poeci.

Nawiązanie do wzorca epopei i rozbicie go również jest wyrazem rozczarowania, dowodzi bowiem upadku romantycznego marzenia o wielkiej syntezie. Zwichnięcie kompozycji epickiej idzie w parze z degradacją topiki przekształconej w wykrzywione klisze. Wykpienie tradycji, wyobcowanie się z niej, do jakiego dochodzi w poematach dygresyjnych, powoduje wydziedziczenie z jej obszaru, a w rezultacie – utratę panowania nad nią. Jednocześnie taka gra z tradycją to sposób jej ocalenia i nawiązania z nią kontaktu przez wykorzystaniego poetę.

<sup>61</sup> Odwołuję się tu do podziału Schillera i Schlegla. Zob. też A. Bielik-Robson, *Ima nowoczesność...*, s. 323.

Sposobem wywalczenia sobie własnego miejsca na Parnasie staje się walka z wpływem: jego wypieranie, szukanie pierwowzorów i ich przetwarzanie, wykrzywianie, kontrapunktowanie oraz dopełnianie, ujawnianie zależnościowych, łańcuchowych mechanizmów kultury. Poddane tu lekturze poematy realizują te strategie – które są również strategiami ironii romantycznej – w stopniu najwyższym, prowadzącym, jak by się mogło wydawać, nieuchronnie do przesilenia. Istotnie, dokona się ono u Słowackiego, ale, co ciekawe, nie nastąpi w przypadku Musseta, który pozostał permanentnie zamknięty w tym z pozoru przejściowym etapie<sup>62</sup>.

Wszystkie analizowane tu teksty nawiązują do wzorca bajronicznego poematów dygresyjnych, wyzyskują ruch tworzenia iluzji i jej rozbijania, realizując postulat Schlegla, by wolność osiągać przez samoograniczenie. W poematach demonstrowane są kreacyjne gesty autorskiej wszechwładzy, ale i gesty anihilacji, niszczenia tworzonych dzieł. Rozpoznanie iluzoryczności poezji podważa jej wartość mimetyczną w tradycyjnym rozumieniu, ale otwiera przed nią inne możliwości – pozwala na fikcjonalizację rzeczywistości i urealnienie fikcji, co nadaje tak tworzonej poezji nowy status. Rezultatem tych ruchów są problemy z podmiotem-kreatorem, które jednocześnie są niewątpliwie pochodną problemów egzystencjalnych młodszej generacji romantyków. Typologiczna analiza poetyki utworów Musseta i Słowackiego powstałych w tym samym czasie, choć prawdopodobnie od siebie niezależnie, pozwala na ujawnienie pewnych cech romantyzmu jako nurtu prowadzącego ku nowoczesności, w destrukcji szukającego – paradoksalnie – możliwości ocalenia, także ocalenia poezji.

#### „SCHOOL OF DISENCHANTMENT” IN THE DIGRESSIVE POEMS: SŁOWACKI – MUSSET

The article constitutes a comparative analysis of three Romantic digressive poems: Juliusz Słowacki's *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* and *Beniowski* (Journey From Naples to the Holy Land) and Alfred de Musset's *Namuna*; at all of the poems are presented as an expression of the crisis of the generation of writers born around the year 1810 and often referred to as *école du désenchantement*. The experience of disappointment and disenchantment with reality, which is characteristic of this generation, becomes transformed here into a loss of faith in the power of one's own poetry which is associated with the „anxiety of influence”. The interpretation of the texts aims at highlighting the means used by the cadet-poets which are specific to Romantic irony and at presenting them as a strategy for dealing with the crisis through turning it into the main topic and transforming it into the subject of poetry.

<sup>62</sup> Zob. A. Heyvaert, *op. cit.* B. Szwajcer, *op. cit.*

Iwona Puchalska

## Improwizacja w perspektywie korespondencji sztuk, czyli o romantycznych wierzeniach

Wiara to jeden z podstawowych aspektów romantycznego widzenia świata. Nie wiara pojmowana jako wyznawana religia lub światopogląd – a w każdym razie nie tylko ona – lecz wiara, która w połączeniu z „czuciem” stanowić ma sposób dotarcia do tego, co niedostępne tradycyjnemu poznaniu i przekraczające granice wytyczone przez tak zwany zdrowy rozsądek. Wśród zjawisk szczególnie silnie pobudzających romantyczną wiarę jako jeden z pierwszych należy wymienić geniusz – geniusz twórczy, decydujący o szczególnej roli artysty<sup>1</sup>. Wierząc w geniusz, romantycy zachłannie tropili ślady jego działania. Nie wahali się przy tym – jeśli tych śladów było zbyt mało lub nie były satysfakcjonujące – dopatrywać się jego objawień w zjawiskach, które przedstawiciele innych formacji estetycznych i światopoglądowych uznawali za zupełnie naturalne.

Ów fenomen „wiary kreatywnej” rysuje się bardzo wyraźnie w romantycznych przekonaniach dotyczących improwizacji. Zanim jednak spróbuję przedstawić je bliżej, należy ustalić, jak można rozumieć samo pojęcie „improwizacja”.

Jak wiadomo, w dziedzinie humanistyki istnieje wiele terminów „wspólnych”, które używane są w odniesieniu do różnych dziedzin twórczości artystycznej. Ich wspólnota bywa jednak pozorna, gdyż często oznaczają one zjawiska bądź zasadniczo odmienne, bądź połączone jedynie dalekim pokrewieństwem. Użyteczność intersemiotyczna słów takich jak dynamika, rysu-

---

<sup>1</sup> Na ten temat zob. np. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750–1830*, Paris 1973; R. Curie, *Genius: An Ideology in Literature*, London 1974; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; S. Treugutt, hasło „geniusz” [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1994, s. 319–321; M. Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.

nek, faktura czy tonacja jest trudna do rzeczowej egzemplifikacji – co oczywiście nie oznacza, że należy zaniechać prób ich wykorzystania w perspektywie interdyscyplinarnej. Do takich terminów pozornie wspólnych należy, jak się zdaje, również pojęcie „improvizacja”, o tyle problematyczne, że odnoszące się raczej do aktu twórczego, niż określające konkretne cechy danego dzieła. Przytoczmy dla przykładu kilka definicji improvizacji, zarówno o charakterze uniwersalnym, jak i odnoszących się do poszczególnych dziedzin sztuki.

W *Słowniku języka polskiego* czytamy, iż jest to „komponowanie utworu muzycznego lub literackiego na poczekaniu, spontanicznie (często pod wpływem wzruszenia lub na zadany temat), wygłaszanie wypowiedzi bez żadnego przygotowania; rezultat takiego sposobu tworzenia, utwór improwizowany”<sup>2</sup>. Mniej ogólna definicja Michała Głowińskiego, tworzona w perspektywie literaturoznawczej, brzmi następująco: „Improwizacja – tworzenie bez przygotowania utworu literackiego (zwłaszcza poetyckiego) lub muzycznego w bezpośrednim kontakcie z odbiorcami; również sam utwór powstały w taki sposób”<sup>3</sup>. Definicja ta, podobnie jak poprzednia, obejmuje dwa podstawowe znaczenia improvizacji (akt twórczy – jego rezultat), nie uwzględnia jednak przypadku, kiedy artysta nadaje dziełu stworzonemu bez świadków tytuł lub podtytuł „improvizacja”, sugerując w ten sposób tryb jego powstawania. Oczywiście to ostatnie rozumienie improvizacji jest najbardziej problematyczne, jako że szczególnie mocno związane z kwestią wiary i zaufania odbiorcy do autora, warto je jednak odnotować<sup>4</sup>. Jednakże utwór powstały jako improwizowany niekoniecznie musi zostać utrwalony w zapisie bezpośrednim, aby „zaisnąć”; może funkcjonować jakby pośrednio, jako wspomnienie świadków sytuacji improwizacyjnej, zachowane w ich relacjach; wówczas posiada on status „faktu artystycznego”, choć naturalnie z punktu widzenia *stricte* literaturoznawczego lub muzykologicznego takie „dzieło” jest nieistniejące<sup>5</sup>.

W perspektywie muzykologicznej improwizacja pojmowana jest podobnie jak w ujęciu literaturoznawczym i definiowana np. jako: „działalność artystyczna, w której akt twórczy pokrywa się z wykonaniem jednocześnie powstającego utworu”<sup>6</sup>. W odniesieniu do muzyki jednak, w której niezwykle istotny ontologicznie jest aspekt wykonawczy, istnieje również odrębna kategoria improwizacji performatywnej; stąd też bardziej precyzyjna definicja określa improwizację jako: „[...] the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work’s immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego*, t. I, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, s. 781.

<sup>3</sup> M. Głowiński, hasło „improvizacja” [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 195.

<sup>4</sup> Uwzględnia je na przykład – choć odnosząc się doń z dużą rezerwą – W. Weintraub w haśle „improvizacja” w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, s. 363.

<sup>5</sup> Por. S. Skwarczyńska, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze* [w:] *Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932, s. 34–35.

<sup>6</sup> J.M. Chomiński, hasło „improvizacja” [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 382.

of an existing framework, or anything between”<sup>7</sup>. Ten aspekt performatywny wiąże ściśle improwizację w muzyce z improwizacją w teatrze.

Najsłabiej ugruntowane i najbardziej wątpliwe wydaje się pojęcie improwizacji w odniesieniu do sztuk plastycznych; w ich obrębie uległo też ono największym przemianom od czasu romantyzmu. W XIX wieku bowiem *conditio sine qua non* improwizacji był nie tylko specyficzny proces twórczy, wyróżniający się przede wszystkim szybkim przebiegiem, ale i równie szybkie utrwalenie jego rezultatów jako skończonych, co ze względu na dziewiętnastowieczne techniki malarskie, a tym bardziej rzeźbiarskie było niewykonalne; jedyną aktywnością plastyczną, którą można było rozpatrywać z użyciem kategorii improwizacji, był rysunek. Dopiero na przełomie XIX i XX wieku, wraz z zachodzącą w malarstwie rewolucją i pojawieniem się m.in. nurtów ekspresjonistycznych, pojęcie improwizacji stało się potrzebne zwłaszcza do opisu postaw twórczych (np. w koncepcjach Kandinskiego).

Podsumowując, można wyprowadzić następującą definicję improwizacji, funkcjonalną w odniesieniu do wszystkich dziedzin sztuki i biorącą pod uwagę dziewiętnastowieczne spojrzenie na ten fenomen: jest to akt artystyczny, w którym tworzenie dzieła jest jednocześnie z jego prezentacją i/lub utrwaleniem.

Mimo pewnych odmienności w poglądach na to, czym jest improwizacja w ramach poszczególnych sztuk, jej postrzeganie oscyluje jednak zawsze pomiędzy biegunami dwóch antytecznych przekonań: z jednej strony przekonania, że jest ona rezultatem daleko posuniętej sprawności technicznej, a tym samym istotę jej stanowi, by tak rzec, wirtuozeria formy, z drugiej zaś – że jest wyrazem tego, co określa się – jakże nieprecyzyjnym i skompromitowanym, ale nadal potrzebnym – pojęciem natchnienia. Pomędzy tymi skrajnościami istnieje naturalnie wiele ujęć pośrednich, z reguły jednak skłaniających się w stronę któregoś z biegunów – bądź w kierunku *techné*, bądź *enthousiasmos*.

Improwizacja poetycka – zjawisko o tradycjach bardzo dawnych, ale przeżywające szczególny rozkwit na przełomie XVIII i XIX wieku, zwłaszcza we Włoszech – postrzegana była od czasów renesansu jako pochodna klasycystycznej poetyki, opartej na założeniach naśladowania i uniwersalizmu; często jednak – jako zjawisko „popisowe” i skonwencjonalizowane – była niezbyt wysoko oceniana. Podkreślano bowiem, że jej istotą – w przeciwieństwie do twórczości pisanej – jest przede wszystkim omamienie i oszołomienie trybem tworzenia, a nie wybitnym charakterem powstałego dzieła. Umiejętność improwizacji muzycznej należała natomiast do standardowego wykształcenia sprawnych instrumentalistów, wokalistów i kompozytorów. Na początku

<sup>7</sup> „[...] tworzenie dzieła muzycznego lub końcowej formy dzieła muzycznego podczas jego wykonania. Może ono polegać na bezpośredniej kompozycji utworu przez jego wykonawcę albo na opracowaniu i adaptacji istniejącego dzieła wyjściowego, lub też na połączeniu tych możliwości” (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 16, red. S. Sadie, London 1980, s. 31). Na temat improwizacji muzycznej i uwarunkowań tego typu twórczości zob. również np. (w ujęciu filozoficznym) W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, zwłaszcza s. 319–328.

XIX wieku nastąpiła jednak swoista reinterpretacja tego fenomenu w duchu romantycznym i pojawiły się tendencje do uznawania go za bezpośredni wyraz natchnienia, a co za tym idzie – za odmianę twórczości doskonalszą niż tradycyjna kompozycja czy wiersz<sup>8</sup>. Należy jednak podkreślić, że, wbrew temu, co mogłoby się wydawać, zwłaszcza w perspektywie polskiego romantyzmu potężnie naznaczonego mitem Mickiewicza-improwizatora, takie rozumienie improwizacji nie było zjawiskiem powszechnym i wywoływało – także w obrębie kultury polskiej – wiele głosów polemicznych. Stosunkowo szybko zresztą, bo już w latach pięćdziesiątych XIX wieku, wraz z ewolucją światopoglądu romantycznego nastąpił zasadniczo powrót do poprzedniej racjonalistycznej oceny tego fenomenu, chociaż tendencje do opisywania go w kategoriach mistycznych były żywotne jeszcze przez cały XIX wiek i ich wyraźne echa rozbrzmiewają do dzisiaj.

Symptomatyczne jest, że dwóch najwybitniejszych polskich twórców epoki romantyzmu zasłynęło w dziedzinie improwizacji; mowa oczywiście o Fryderyku Chopinie i Adamie Mickiewiczu.

Zacznijmy od kompozytora. Julian Fontana, jeden z jego najbardziej odanych przyjaciół, opublikował w przedmowie do pośmiertnej edycji dzieł fortepianowych artysty nader charakterystyczne świadectwo:

Już w wieku dziecięcym zadziwiał bogactwem improwizacji. Wystrzegał się jednak, aby nie czynić z niej widowiska. Ci wszakże nieliczni wybrani, którzy słuchali go improwizującego całymi godzinami w najcudowniejszy sposób, kiedy ani jedna z jego fraz nie przypominała nigdy któregokolwiek kompozytora ani żadnego z jego własnych utworów, nie zaprzeczą, jeśli stwierdzimy, że jego najpiękniejsze kompozycje są jedynie odbiciem i echem jego improwizacji. To spontaniczne natchnienie było jak niewyczerpany strumień cennej materii w stanie wrzenia. Od czasu do czasu Mistrz czerpał z niej kilka pucharów, aby przelać ją do swej formy i okazywało się, że puchary te wypełniały perły i rubiny<sup>9</sup>.

Uderza w tym fragmencie wiele stwierdzeń, które można określić mianem legendo- czy też zgoła mitotwórczych. Przede wszystkim umiejętność improwizacji jest przedstawiona jako talent wrodzony i niewymagający szkolenia – jako cecha cudownego dziecka, jakim zresztą Chopin był niewątpliwie, a więc – dar niebios, stygmat artysty wybranego. Niezwykły charakter improwizacji podkreśla otoczenie ich nimbem tajemnicy – przedstawienie ich jako dostępnych tylko dla wtajemniczonych. O ile nie ma powodów, żeby wątpić we wczesne uzdolnienia improwizacyjne kompozytora, to druga in-

<sup>8</sup> Szeroko przedstawia to zjawisko na płaszczyźnie literackiej A. Esterhammer w książce *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge 2008. Zob. również m.in. W. Weintraub, *Improwizacja w świecie romantycznym* [w:] *idem, Poeta i prorok...* oraz *idem, The Problem of Improvisation in Romantic Literature*, „Comparative Literature”, Spring 1964, vol. 16, no. 2, s. 119–137.

<sup>9</sup> J. Fontana, *Przedmowa* [w:] *Oeuvres posthumes pour piano de Frederic Chopin*, Paris 1855, s. 1–2; cyt. za J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2000, s. 344.

formacja Fontany może już budzić pewne wątpliwości – wiemy na przykład, że piętnastoletni Chopin podczas warszawskich koncertów popisywał się improwizacjami, które zresztą wzbudziły powszechny podziw<sup>10</sup>. Jako nastolatek nie odmawiał również próśbom o tego typu wystąpienia w zaprzyjaźnionych salonach, utyskując – być może nieco obłudnie – że „spać się chce, a tu proszą o improwizację”<sup>11</sup>. Improwizował także podczas pierwszego koncertu w Wiedniu i koncertów w Warszawie, a i potem, jeśli zgadzał się zagrać w jakimś salonie, zazwyczaj okraszał swój występ improwizacją<sup>12</sup>; nie były one więc wydarzeniem tak intymnym, jak to przedstawia Fontana, chociaż niewątpliwie improwizacje „prywatne”, w gronie bliskich znajomych, miały inny charakter niż te popisowe, podczas koncertów<sup>13</sup>.

Szczególnie w zacytowanym powyżej fragmencie zwraca uwagę stwierdzenie, że „ani jedna z jego fraz nie przypominała nigdy któregokolwiek kompozytora ani żadnego z jego własnych utworów”. Taka charakterystyka podkreśla przede wszystkim absolutną, by nie rzec – radykalną oryginalność twórczości improwizacyjnej Chopina, cechę w istocie utopijną, ale dobrze korespondującą z romantyczną „fetyszyczą” oryginalności jako wyrazu niezwykłej indywidualności twórcy. Ujęcie to zrywa również z technicznym rozumieniem improwizacji, w takiej postaci, w jakiej funkcjonowała ona w życiu koncertowym, tzn. jako opracowania gotowych i często proponowanych przez słuchaczy tematów techniką (najczęściej) wariacyjną. Z kolei twierdzenie, że improwizacje nie przypominały własnych utworów artysty, stanowi konfrontację z drugim rozumieniem improwizacji jako specyficznego sposobu komponowania podczas gry, np. w swobodnej formie fantazji. Fontana wyraźnie stara się zaprezentować improwizacje Chopina jako zjawisko wyjątkowe, niemające odpowiednika w tradycyjnej twórczości, chociaż pojawia się tu w jego wypowiedzi lapsus logiczny – bo w jaki sposób zapisane kompozycje miałyby być „odbiciem i echem” improwizacji, skoro żadna z ich fraz nie była podobna do tych improwizowanych? Owa metaforyczna „cenna materia” improwizacyjna, o której pisze Fontana, przelewana w formę gotowych dzieł, to chyba głównie ekwiwalent natchnienia, pojęcie raczej abstrakcyjne, a nie określenie jakiegokolwiek konkretnego elementu muzyki.

Wydaje się, że Fontana, tworząc „legendę” improwizacji, usiłował przedstawić w formie obiektywnych konstatacji swoje indywidualne wrażenia odbiorcze, które nakładały się na powszechne w latach czterdziestych XIX wieku rozumienie natchnienia i geniuszu. Znamienne jest, iż w swojej charakterystyce improwizacji Chopina unika wszelkiego konkretnego, podczas

<sup>10</sup> Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 26–27.

<sup>11</sup> F. Chopin, *Korespondencja, 1816–1831*, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2009, s. 259 (list do Tytusa Woyciechowskiego z 27 XII 1828 roku).

<sup>12</sup> Zob. np. list Chopina do rodziny z 12 VIII 1829 roku (*Ibidem*, s. 274).

<sup>13</sup> „Nareszcie improwizowałem, co się pierwszopiętrowym łóżom bardzo podobało. – Jeżeli Ci mam szczerze powiedzieć, to improwizowałem nie tak jak miałem ochotę, bo to nie dla tego świata było” – wspominał Chopin, opisując swój warszawski koncert w liście do Tytusa Woyciechowskiego z 27 III 1830 roku (*Ibidem*, s. 338); zob. M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 140–141.



gdy inni ich słuchacze umieli te wystąpienia artysty całkiem precyzyjnie opisywać, nawet jeśli nie operowali dokładną terminologią muzyczną – co nie zmniejszało bynajmniej tonu uwielbienia. Bohdan Zaleski w jednym z listów (z 2 II 1844 r.) wspomina na przykład improwizację, podczas której Chopin „wywołał wszystkie głosy miłe i bolesne z przeszłości, zawodził w płacz dumek i nareszcie zakończył: «Jeszcze Polska nie zginęła» na wszystkie tony, od bojowego, aż do dzieci i aniołów”<sup>14</sup>. Ta relacja, acz lapidarna, dostarcza jednak klarownej informacji na temat przebiegu improwizacji i być może również jej metody – mamy tu do czynienia z odpowiednim doбором tematów znaczących, kojarzących się z tradycją polską (dumki i temat Mazurka Dąbrowskiego) oraz techniką wariacyjną, służącą interpretacji tych tematów w różnych konwencjach stylistycznych, a tym samym – nadawaniu im różnego charakteru (od „bojowego, aż do dzieci i aniołów”).

Podobna mityzacja wystąpień improwizacyjnych daje się zauważyć w przypadku Mickiewicza. Od razu warto przy tym podkreślić, że improwizacja poetycka była zjawiskiem rzadszym niż improwizacja muzyczna; poza tym zazwyczaj pozostawała domeną zawodowych improwizatorów, którzy wprawdzie umieli składać wiersze na poczekaniu, ale z reguły nie cieszyli się estymą jako wybitni „poeci pióra”<sup>15</sup>, dlatego też często postrzegano improwizacje jako szczególny, jedynie mówiony rodzaj twórczości, wymagający specyficznego talentu. Na tym tle rysuje się pewna wyjątkowość Mickiewicza, który słynął przede wszystkim jako autor dzieł pisanych, zaś improwizacje były dodatkowym, ale nie fundamentalnym powodem jego popularności.

Najdokładniejsze świadectwa o jego wystąpieniach tego rodzaju pochodzą z Wilna z końca 1827 roku. Jeden z filomackich przyjaciół poety, Mikołaj Malinowski, skrupulatnie zaprotekował je w swoim dzienniku.

Dziennik ten był prowadzony po łacinie, prawdopodobnie dlatego, aby w czasie ewentualnej rewizji mógł zostać uznany za ćwiczenie językowe i umknąć oczom niepowołanych<sup>16</sup>. Nie jest to jednak jedyny tekst, w którym Malinowski utrwalił swoje wrażenia z improwizacji Mickiewicza; zawarł je także w liście do Joachima Lelewela<sup>17</sup> oraz w dyktowanej pod koniec życia tzw. *Księdze wspomnień*<sup>18</sup>; ponadto istnieje jeszcze czwarta, swoiście „zmu-

<sup>14</sup> Cyt. za J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 346.

<sup>15</sup> Z wyjątkami – za poetę sprawnego i w mowie, i w piórze uchodził np. Francesco Gianni, chociaż i w jego przypadku opinie dalekie były od jednomyślności. Zob. *Prefazione [w:] Poesie di Francesco Gianni*, Napoli 1806, s. 5–15.

<sup>16</sup> Zob. jego polską edycję: *Dziennik Mikołaja Malinowskiego z rękopisu Biblioteki Ordynacji Krasieńskich* wydał, z oryginału łacińskiego przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Manfred Kridl, Wilno 1914; wszystkie cytowane dalej fragmenty *Dziennika* pochodzą z tego wydania.

<sup>17</sup> Rkps BJ, nr 4435, t. III, k. 580–585; list opublikowany został po raz pierwszy w „Bibliotece Warszawskiej” (t. I, 1876, s. 411–417), ale z drobnymi zmianami ze względu na cenzurę, następnie kilkakrotnie wydawany w wersji skonfrontowanej z rękopisem, m.in. w Wydaniu Sejmowym *Dzieł Mickiewicza*, t. XVI, s. 473–484.

<sup>18</sup> *Księga wspomnień Mikołaja Malinowskiego*, oprac. J. Tretiak, Kraków 1907.

towana” wersja jego relacji, ogłoszona (bez jego wiedzy i zgody) 11 marca 1828 roku w „Gazecie Polskiej” jako *Wyjątek z listu pisanego z Petersburga*, przedrukowany dwa dni później (13 marca) przez „Gazetę Korespondenta” i „Gazetę Warszawską”; wersja ta stanowi parafrazę jego prywatnego (zagi-nionego) listu do Kaspera Żelwiera.

W każdej z kolejnych wersji Malinowskiego improwizacje przedstawiane są w coraz bardziej wyidealizowany sposób, toteż badacze zgodnie uznają *Dziennik*, ze względu na jego intymny charakter, za źródło najbardziej wiarygodne<sup>19</sup>. Jednak same już notatki dziennikowe – nawet bez konfrontacji z późniejszymi wersjami tej relacji – są niezwykle interesujące jako zapis procesu stopniowej mityzacji improwizowanych wystąpień Mickiewicza.

Początkowo Malinowski podchodził do nich dość sceptycznie. Oto co zapisał po pierwszym wieczorze z improwizacjami:

Zdaje mi się, że mogą one raczej wywoływać zachwyt u pospólstwa, aniżeli przyczynić się do postępu sztuki. Dziś bowiem słyszałem pierwszego bez wątpienia poetę naszego, tworzącego wiele wierszy, lecz zaledwie dwie lub trzy pieśni zadowolili mnie. Ponieważ jest [on] zmuszony używać tych stóp wierszowanych, które mu pierwsze przyjdą na myśl, musi też przyjmować nawet złe, któremi by wzgardził przy pisaniu. Idee ani poetyczne, ani wykwintne, porównania pospolite i płytkie itp. przyciska – że tak powiem – namiętnie i miłośnie do łona, byleby tylko jakimkolwiek sposobem wydobyć się z trudnego położenia. Mówił niektóre rzeczy tak marne i niegodne, że gdyby mu je po pewnym czasie przeczytano, na pewno nie mógłby się powstrzymać od śmiechu. Lecz dlaczegoż żądamy rzeczy niemożliwych od człowieka, choćby nawet obdarzonego najwyższym darem niebios? Albowiem jeśli cechą dobrego wiersza jest to, że łączy on w sobie szczęśliwy pomysł z wytwornością wypowiedzenia, jakimżesz sposobem można to uczynić w jednej chwili?<sup>20</sup>

Wiktor Weintraub podejrzewał, że ten krytyczny komentarz do improwizacji był wynikiem osobistej porażki Malinowskiego, który owego wieczora sam bez powodzenia usiłował zaimprovizować apostrofę do Mickiewicza<sup>21</sup>; nie należy jednak, jak sądzę, przypisywać jego krytycyzmu jedynie urażonej ambicji, gdyż, niezależnie od ogólnych podsumowań, różnicuje on swoje opinie o poszczególnych wierszach i na przykład improwizację na temat chwały legionów ocenia bardzo wysoko, jako „godną wielkiego poety”, podczas

<sup>19</sup> Ponieważ celem niniejszego tekstu nie jest konfrontacja świadectw na temat konkretnych improwizacji ani stworzenie ich bogatego obrazu źródłowego, a jedynie punktowa ilustracja charakterystycznego i powtarzalnego stosunku do tego zjawiska, pomijam relacje innych autorów na temat tego zdarzenia. Reprezentatywny wybór świadectw na temat improwizacji Mickiewicza z różnych okresów można znaleźć np. w tomie XVI Wydania Sejmowego jego *Dzieł* bądź w zbiorze *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958; bodaj najskrupulatniej odnotowuje je (aczkolwiek jedynie fragmentarycznie) Cz. Zgorzelski w: *Dzieła wszystkie*, t. I, część IV *Wiersze, uzupełnienia i materiały*, red. K. Górski, Wrocław 1986.

<sup>20</sup> M. Malinowski, *Dziennik*, s. 46–47.

<sup>21</sup> W. Weintraub, *Poeta i prorok...*, s. 64–65.

gdy wiersz do Rybczyńskiego określa jako „bezkrywisty”<sup>22</sup>. Manfred Kridl z kolei uważał, że sformułowana przez Malinowskiego „krytyka wierszy improwizowanych jest ciekawa, ale trudno ją pogodzić z poprzednio wyrażanymi zachwytemi”<sup>23</sup>; wydaje się jednak, że sprzeczność ta jest pozorna, Malinowski zaznacza bowiem, nawet krytykując całość przedsięwzięcia, że jednak niektóre improwizacje go „zadowolili” – wprawdzie „zaledwie dwie lub trzy” – ale to właśnie o nich pisał z zachwytem. Szczery podziw nie musi przecież oznaczać całkowitego powstrzymania się od uwag krytycznych, a rzecz zachwycająca nie musi być bez skazy.

Sąd Malinowskiego wydaje się tym słuszniejszy, że wszystkie zachowane zapisy improwizacji Mickiewicza to poezja zaskakująco słaba i sam poeta, kiedy Odyniec opublikował jedną z nich (*Do Aleksandra Chodźki*), wyparł się jej, twierdząc, iż nie wierzy, żeby nawet po nadużyciu wina był w stanie „tak nikczemne robić wiersze”<sup>24</sup>. W tym kontekście warto może odnotować, że większość tych improwizacji powstała w sytuacjach, by tak rzec, biesiadnych. W jednej z najwcześniejszych Mickiewicz stwierdził nawet żartobliwie, że prawdziwym poetą jest ten jedynie, kto potrafi składać zgrabne i regularne wiersze nawet po winie:

Dalibóg, tego zapał niebieski,  
Kto choć pjany, kto choć pjany,  
Leje zawsze rym dobrany  
I z wąskiej nie zboczy deski<sup>25</sup>.

Jako kontrapunkt można w tym miejscu przywołać świadectwo Słowackiego, opisującego w liście do matki pewien wieczór, kiedy to: „nudziliśmy się śmiertelnie od dziesiątej do drugiej w nocy – pod koniec jednak Szopen upił się i prześliczne rzeczy improwizował na fortepiano”<sup>26</sup>.

Wracając jednak na razie do Mickiewicza – kolejne zapiski w dzienniku Malinowskiego zawierają coraz mniej uwag krytycznych, a coraz więcej entuzjazmu, chociaż nie musi to oznaczać, że improwizacje stały się nagle doskonalsze. Niewątpliwie istotnym czynnikiem, który wpłynął na zmianę ich postrzegania, była autokreacyjna postawa samego wieszacza. Poeta bowiem, chociaż nie skąpił w tym okresie także improwizacji czysto ludycznych, wyraźnie podkreślał wysoką rangę swoich występów *ex tempore*; według Malinowskiego miał on po jednym z najbardziej efektownych wieczorów, kiedy to zaprezentował sceny dramatyczne na kanwie historii Samuela Zborowskiego, wypowiedzieć znamienne słowa: „Wiem to dobrze, że jako pisarz jestem dzieckiem w porównaniu z Szekspirem, lecz co się tyczy inwencji lub improwizacji pozostawiam go daleko w tyle, a nawet powiem więcej, nie znam

<sup>22</sup> M. Malinowski, *Dziennik*, s. 47.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 47, przypis 88.

<sup>24</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XIV, *Listy*, cz. I, Warszawa 1955, s. 282 (list z 22 II/6 III 1826 r.).

<sup>25</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, t. I, *Wiersze*, Warszawa 1998, s. 470.

<sup>26</sup> J. Słowacki, *Dziela wybrane*, t. 6, *Listy do matki*, Wrocław 1990, s. 72 (list z 3 IX 1832 r.).

nikogo równego sobie”<sup>27</sup>. Tak radykalna deklaracja Mickiewicza, cieszącego się już przecież sławą „pierwszego polskiego poety”, wyraźnie wpłynęła na zmianę stosunku Malinowskiego do jego improwizacji. Zmysł krytyczny nie opuścił go jednak zupełnie i nawet po słynnej improwizowanej „tragedii” na temat Samuela Zborowskiego czynił jeszcze takie na przykład trzeźwe uwagi: „i ta improwizacja była wspaniała, chociaż nie tak oryginalna i niespodziewana”; lub też: „Gdyby do tej jego deklamacji zastosować zasady sztuki, to należałoby może usunąć niektóre rzeczy zbyt rażące; nikt jednak, o ile wiem, nie zarzucił poecie rozwlekłości”<sup>28</sup>.

W zmianie stosunku Malinowskiego do improwizacji Mickiewicza widać nie tylko wpływ wypowiedzi samego poety, lecz także działanie społecznego dowodu słuszności – powszechnego entuzjazmu, jaki wzbudzały te wystąpienia, oraz szybko rozprzestrzeniającej się famy ich niezwykłości. Toteż sporządzając o nich relację przeznaczoną do upowszechnienia, wyzbył się zupełnie tonów krytycznych, pozostawiając czystą apologię. I tak na przykład według obu wersji epistolarnych (list do Lelewela i list Żelwietra „odtworzony” w „Gazecie Polskiej”) Mickiewicz miał po improwizacji niemal omdleć z nadmiernego wysiłku („byłby może jeszcze więcej mówić”, ale znużony „padł na krzesło i kilkanaście minut musiał czekać, nim z osłabienia powstał”<sup>29</sup>), podczas gdy z dziennika dowiadujemy się, że nie tylko nie mdlał, ale stwierdził, że takie wystąpienia nie kosztują go wcale wiele trudu. Również porównanie z Szekspirem, zanotowane w dzienniku jako autorefleksja poety, w relacji z „Gazety Polskiej” zostało w charakterystyczny sposób przetworzone na wrażenie odbiorcze:

Zdawało się, że jakieś bóstwo z duszy jego przemawia, z niedoścignioną gwałtownością deklamował sceny, które pod względem mocy i piękności wierszy równały się z najwytworniejszymi scenami Szekspira<sup>30</sup>.

Trudno powiedzieć, czy owo „bóstwo” przemawiające przez poetę zostało w ten sposób „zobiektywizowane” przez samego Malinowskiego (np. w zaginionym liście do Żelwietra), czy też pojawiło się już pod piórem autora parafrazy tego listu dla „Gazety Polskiej”, Michała Kątkowskiego; niemniej jednak niewątpliwie mamy tu do czynienia z daleko posuniętą idealizacją, z interpretacją improwizacji jako aktów niemal „mediumicznych”, podczas gdy zanotowane w dzienniku wypowiedzi Mickiewicza świadczą o ich jak najbardziej podmiotowym, inwencyjnym rozumieniu.

W konfrontacji poszczególnych „wersji” Malinowskiego legenda improwizatora natchnionego jawi się więc jako – w znacznej mierze – skutek autokreacji samego poety, tym bardziej, że znaczna część takich jego wystą-

<sup>27</sup> M. Malinowski, *Dziennik*, s. 60.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 60–61.

<sup>29</sup> Cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962, s. 350.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 204.

pień – nie tylko petersburskich – miała za przedmiot pochwałę własnej sztuki, a nawet podkreślenie swojej wyższości nad innymi poetami – i to nie tylko nad takimi, jak Aleksander Chodźko, jak o tym świadczy improwizacja wileńska z 1824 roku, ale i nad Goethem, i Schillerem, czego dowodem jest improwizacja berlińska z 1829 roku<sup>31</sup>.

Do mityzacji improwizacji Mickiewicza niewątpliwie przyczyniło się również ich swoiste utajnienie, podobne do tego, o którym pisał Fontana w odniesieniu do improwizacji Chopina, tyle że tym razem rzeczywiste i egzekwowane przez samego poetę. Od czasu bowiem, kiedy Odyniec bez wiedzy Mickiewicza opublikował jedną z nich – bynajmniej nawet nie najgorszą, ale, podobnie jak wszystkie pozostałe, rażąco, że tak powiem, odmienną od poezji pisanych – wieszcz skrupulatnie pilnował, żeby nikt nie zapisywał jego improwizacji. Sprzyjało to rozwojowi legendy o ich genialności, podczas gdy, jak się zdaje, wrażenie na słuchaczach wywierał nie tyle szczególnie wysoki poziom artystyczny tych wierszy, ile cała sytuacja improwizacyjna – tym bardziej, że Mickiewicz improwizował prawie zawsze z akompaniamentem – większość świadectw mówi wręcz, że „śpiewał” – co niewątpliwie mogło potęgować wrażenie, że poeta znajduje się w transie<sup>32</sup>.

Oczywiście jest kwestią nie do rozstrzygnięcia, w jakim stopniu autokreacja jako improwizatora natchnionego była przemyślanym działaniem Mickiewicza, a w jakim wyrazem jego rzeczywistej i głębokiej wiary w swój szczególny talent – zapewne w grę wchodzi oba te czynniki. Wiktor Weintraub twierdzi, że w okresie petersburskim – czyli tym właśnie, który opisuje Malinowski – pod wpływem kontaktów z Oleszkiewiczem zaczęło narastać w poecie przekonanie o mistycznej randze i boskim powołaniu własnej twórczości<sup>33</sup> – i być może rzeczywiście wówczas zaczął on wierzyć w nadprzyrodzony charakter swoich improwizacji, na razie tylko niektórych.

Jak wspomniałam na wstępie, oprócz postrzegania improwizacji jako bezpośredniej pochodnej natchnienia, znamienne dla romantyzmu było jej opisywanie w perspektywie idei korespondencji sztuk, niewątpliwie również sprzyjające mityzacji. Wyrzistym świadectwem takiego stanowiska jest wspomnienie George Sand:

Chopin już nie słucha. Jest przy fortepianie i nie dostrzega, iż on jest [teraz] słuchany. Improwizuje jakby przypadkowo. Zatrzymuje się. Ależ, ależ – woła Delacroix – to jeszcze nie skończone!

– To jeszcze nie zaczęte! Nic nie przychodzi mi na myśl... nic poza refleksami, cieniami i reliefami, które nie chcą się utrwalić. Szukam koloru, a nie znajduję nawet rysunku.

<sup>31</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, t. I, *Wiersze*, Warszawa 1998, s. 474–476, 484.

<sup>32</sup> Kwestia muzycznych uwikłań poezji improwizowanej stanowi osobne, bardzo interesujące zagadnienie, które w tym miejscu jedynie sygnalizuję.

<sup>33</sup> W. Weintraub, *Poeta i prorok...*, s. 79–80.

– Nie znajdzie pan jednego bez drugiego – odpowiada Delacroix. – Znajdzie je pan obydwaj razem<sup>34</sup>.

Trudno stwierdzić z całą pewnością, czy w istocie ta uwaga wiążąca twórczość muzyczną z twórczością plastyczną została wypowiedziana przez samego Chopina, na ogół niechętnego tego rodzaju synestezyjnym przełożeniom, czy też przypisała mu ją George Sand, która w dalszym ciągu relacji konsekwentnie rozwija ową metaforę rysunku i koloru:

Podejmuje on grę nie sprawiając wrażenia, że rozpoczyna od nowa, bowiem jego rysunek jest tak ulotny i niepewny. Nasze oczy napęniają się z wolna delikatnymi odcieniami, które odpowiadają łagodnym modulacjom uchwyconym przez zmysł słuchu. Później rozbrzmiewa błękitny ton; oto lazur przejrzystej nocy [...]<sup>35</sup>.

Chociaż widoczne w tym fragmencie traktowanie improwizacji muzycznej jako odpowiednika szkicu wydawać się może dość dużym uogólnieniem, takie analogie były czymś naturalnym w obrębie formacji romantycznej i świadczyły o mocnym zakorzenieniu idei korespondencji sztuk. Owa analogia odnosiła się przy tym zarówno do wytworu improwizacji, którego cechą miało być „niewykończenie”, forma poniekąd otwarta, jak i do przebiegu procesu twórczego i nie zamykała się w obrębie relacji muzyki oraz sztuk plastycznych, lecz rozciągała się także na dziedzinę twórczości słownej. Potwierdza to przykład pochodzący ze środowiska zupełnie odmiennego od salonu George Sand, a mianowicie z Wilna z 1827 roku: przywoływany już Malinowski, zapisując wrażenia z improwizacji Mickiewicza, przedstawiał, jako zjawisko do nich paralelne, tworzone *ex tempore* szkice Aleksandra Orłowskiego, wykonywane błyskawicznie w reakcji na jakąś kwestię poruszaną w rozmowie lub jakieś inspirujące zdarzenie. Rysunki te – ofiarowywane przez malarza wybranym osobom – robiły na świadkach ich powstawania wrażenie podobne do improwizacji Mickiewicza; Malinowski wahał się, czy ma w nich podziwiać bardziej „szybkość czy boską sztukę”<sup>36</sup>. Orłowski wykonywał je zresztą nie tylko spontanicznie, ale i niekiedy odpowiadając na konkretne prośby uczestników zgromadzenia i niewątpliwie były one traktowane jako rodzaj improwizacji plastycznej. Jeszcze dobitniej niż Malinowski ujął tę analogię Stanisław Morawski:

Podług mnie Orłowski był i jest dotąd jedynym naszym prawdziwie polskim rysownikiem-poetą, poetą-improwizatorem. Poematy jego, rozproszone i koczujące, jak śpiewki rapsoda, po drogach i rynkach całego świata, może kiedyś jaki Pizystrat czy Hipparach w jedną kunsztowną epopeję ułoży!<sup>37</sup>.

Znamienne jest jednak to, że owa zdolność plastycznej improwizacji nie szła w parze, zdaniem Morawskiego, z „pełnym” talentem malarskim:

<sup>34</sup> G. Sand, *Impressions et souvenirs*, cyt. za J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 345.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> M. Malinowski, *Dziennik*, s. 53.

<sup>37</sup> S. Morawski, *W Peterburku 1827–1838. Wspomnienia pustelnika i Koszałki Kobialki*, wydali A. Czartkowski, H. Mościcki, Poznań 1927, s. 66–67.

To, co istotną jego stanowiło wartość, miał za fraszkę i błazeństwo. To, do czego najmniej miał zdolności i nigdy mu się nie udawało, zdawało mu się wartem najwyższego podziwu. Koń jego od ręki rzucony był arcydziełem. Koń jego wypracowany, wykończony, ogładzony był prosto szkapą. A on się nad tem właśnie przed tobą unosił. Trudna dla świadka pozycja<sup>38</sup>.

W takim ujęciu Orłowski prezentowałby jedynie „szczególny rodzaj talentu” plastycznego – dającego się *par analogiam* zestawić z tym, jak postrzegano w obrębie twórczości literackiej ze „szczególnym” talentem improwizatorów. „Improwizatorską” twórczość Orłowskiego z improwizacją poetycką wiązał zresztą także swoisty „konceptualizm”, a mianowicie umiejętność wykonywania szkiców na poczekaniu nie tylko w „naturalny sposób”, przez odwzorowanie bądź imaginacyjną kompozycję, lecz także z uwzględnieniem rozmaitych ograniczeń i wymagań:

Orłowski do szkicowego talentu łączył jeszcze sposobność, nie każdemu daną, zaczęcia każdego przedmiotu, jaki mu podałeś, od ręki, nogi, boku, od członków, którymi nikt nigdy żadnego nie zaczyna rysunku. A doprowadził zawsze wszystko zgrabnie i zręcznie do pożądanego końca. Stąd sławne jego sztuki i fokusy, *tour de féerie*, ten sekret z dwóch, trzech, pięciu, dziesięciu punktów, danych przez kogokolwiek naoślepi, zrobienia zawsze prawie godnej podziwu figury lub grupy<sup>39</sup>.

Umiejętność ta przywodzi na myśl częste w tradycji publicznej improwizacji praktyki, polegające na tym, że zadawano improwizatorowi nie tylko temat, ale i np. rodzaj wersyfikacji, w jakim ma go zrealizować, konkretne wątki, słowa czy też frazy, które ma wpleść do swojej improwizacji – czasem w określonej kolejności. W ten sposób za punkt wyjścia utworu poetyckiego stawiano elementy w tradycyjnej poezji drugo- lub trzecioplanowe, a przede wszystkim – mocno ograniczające poetom pole manewru i zmuszające ich do intensywnej gimnastyki umysłowej (notabene często pisząc o występach improwizatorskich, opisywano je w analogii do wyczynów akrobatycznych). Realizacja takiego zadania wymagała od improwizatora nie tylko inwencji i przytomności umysłu, ale przede wszystkim wprawy; podobnie i w przypadku Orłowskiego podkreślał Morawski doskonałą pamięć i zmysł obserwacyjny malarza, jak również jego znakomitą technikę:

[...] ale i to pewna, że wiele sekretnie nad oddaniem każdego szczegółu pracował, nim wprawił w to swoją rękę. Świadcami tego były znalezione po śmierci jego etudy, gdzie but wykrzywiony, czapka stara i podarta, kapelusz schylony i wgnieciony itd. po sto razy z różnych punktów widzenia ołówkiem robione były, nim doszły do stanu żądanej przez artystę doskonałości<sup>40</sup>.

Oczywiście w przypadku twórczości plastycznej nie mogło być mowy o takiej mityzacji, jak w dziedzinie muzyki i poezji, gdyż nawet jeżeli uzna-

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 59–60.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 68.

wano błyskawiczny rysunek za odpowiednik improwizacji, to efekt takiego działania był trwały, namacalny i nie mógł być utajniony. Co więcej, analogia ze sztukami plastycznymi mogła prowadzić do demaskacji wielu przesądów związanych z ideą korespondencji sztuk, czego przykład znajdujemy w dziennikach Delacroix z 1853 roku:

Wracałem z Grzymałą, rozmawiając o Chopinie. Grzymała mówił, że jego improwizacje były znacznie śmielsze, niż ukończone dzieła. Rzecz się ma tu niewątpliwie tak samo jak ze szkicem i obrazem skończonym. Nie, nie psuje się obrazu kończąc go! Być może mniej znajdzie się pola dla wyobraźni w pracy szkicowanej tylko. Różnych uczuć doznajemy patrząc na budynek nieokreślony jeszcze w szczegółach i na ten sam budynek ozdobiony ornamentami, gotowy<sup>41</sup>.

Przyjmując rozumienie rezultatu improwizacji jako dzieła nieukończonego, Delacroix polemizuje z reprezentowanym przez Wojciecha Grzymałę przekonaniem o wyższości szkicu nad dziełem skończonym, a tym samym podaje w wątpliwość założenia estetyki nieokreśloności, uznającej formę wstępną dzieła za bardziej interesującą niż dzieło zamknięte<sup>42</sup>. Ponieważ przenosi on przy tym swoją refleksję na pole sztuk plastycznych, trudno powiedzieć, czy stosuje tę zasadę także do twórczości muzycznej – jednak jego cytowana wcześniej za George Sand wypowiedź, w której domagał się od Chopina „skończenia” improwizacji i wyrażał przekonanie o nierozłączności rysunku i koloru, świadczy, że jego uwagi mogą odnosić się także do muzyki. W takim przypadku byłyby one odwróceniem „mistycznego” myślenia o improwizacji, której istotą stałaby się na powrót szybka akcja twórcza, a nie przypływ metafizycznej inspiracji.

Bardziej jeszcze bezpośrednim świadectwem zwrotu w postrzeganiu fenomenu improwizacji, który nastąpił w latach pięćdziesiątych XIX wieku, jest wypowiedź jednego z głównych ówczesnych polskich estetyków, Józefa Kremiera, który, akceptując romantyczne przekonanie o natchnionym charakterze poetyckich wystąpień improwizacyjnych, przypomina jednak o ich „technicznych” i społecznych uwarunkowaniach, które przedstawia jako pułapkę dla swobodnej inspiracji:

Pięknie zrazu duchowi w tej swobodzie pierwotnej, w tym dzikim majestacie swojej potęgi. Improwizator słucha mocy przyrodzenia, która w nim robi i prze; nie ogląda się zatem na przepisy [...] oddając się niby geniuszowi, który w nim przebywa. Lecz [...] zanim się improwizator obaczy, swoboda jego butna, luźna, zuchwała przejdzie w odwrotność, bo w niewolę. Jak bowiem improwizacja, samochcąc oddaje się w pęta narzuconej sobie treści, jak się ona stosuje do wpływających minut, do granic czasu dozwolonego jej na przygotowanie, tak oddaje

<sup>41</sup> E. Delacroix, *Dzienniki, część pierwsza (1833–1853)*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Gdańsk 2003, s. 371.

<sup>42</sup> Na temat romantycznej estetyki szkicu zob. np. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, Warszawa 1973, oraz tom *Das Unvollendete als künstlerische Form*, herausgeg. von J.A. Schmoll gen. Eisenwert, Bern–München 1959.



się mimo wiedzy swojej pod powagę kilku osób, które na nią czekają; zanim się przeto sama spostrzeże, już stosować się pocznie do ich smaku i do ich umysłowego kierunku. Otóż tym trybem talent, co mało sobie ważył prawidła uświęcone wiekami, oddaje się sam w hołdy dobrowolnie ułomkowi drobnemu współczesnej mu publiczności [...] będącego dla niego światem całym<sup>43</sup>.

Koło w pewien sposób się zamyka – improwizacja, która na początku XIX wieku uważana była za umiejętność techniczną, świadcząca o opanowaniu konwencji i – co najwyżej – o bogatej inwencji twórczej, w latach trzydziestych i czterdziestych została podniesiona do rangi najczystszej demonstracji natchnienia, by od lat pięćdziesiątych stać się na powrót wyczynem głównie technicznym, i to w dodatku ograniczającym niezależność tworzenia; Krasieński nazwał ją wręcz „prostytucją ducha”<sup>44</sup>. Ani w muzyce, ani tym bardziej w sztuce plastycznej dewaluacja tego fenomenu nie była tak radykalna, jak w literaturze – ale też była ona proporcjonalna do mniejszego stopnia jego uprzedniej mityzacji.

#### IMPROVISATION THROUGH THE PERSPECTIVE OF CORRESPONDENCE BETWEEN THE ARTS, THAT IS ON THE ROMANTIC BELIEFS

The article is devoted to the phenomenon of improvisation which is a characteristic aesthetic feature of the Romantic culture. Many nineteenth century artists regarded it as an embodiment of the issues that were of key importance for their period – among them, one finds the concept of genius or correspondence between the arts. On a few examples taken from the works of Chopin, Mickiewicz and Orłowski, the author reveals both the ways and the conditionings of the reception of the improvisatory works, as well as the relations between the Romantic myth of improvisation and its artistic practice<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> J. Kremer, *Listy z Krakowa; List XII* [w:] *Dziela*, t. IV (1877), Warszawa 1877–1881, s. 231.

<sup>44</sup> Z. Krasieński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. Z. Sudolski, t. I, Warszawa 1988, s. 709.

<sup>45</sup> Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009–2011 jako projekt badawczy.

Olga Płaszczewska

## Salony literackie dziewiętnastowiecznej Europy w świetle podróżopisarstwa: Weimar i Mediolan Antoniego Edwarda Odyńca<sup>1</sup>

### Salon literacki i dom literata

Spośród różnorodnych funkcji salonu<sup>2</sup> – rozumianego, według określenia Katarzyny Grzywki, jako „fenomen kulturowy istniejący w geograficznie odległych regionach” oraz swoista instytucja kultury prywatnej i publicznej XVIII i XIX wieku<sup>3</sup> – z filologicznego punktu widzenia szczególnie interesująca wydaje się ta związana z życiem literackim, ściślej – z jego zrytualizowanymi formami, jakie na skutek obyczaju społecznego wytworzyły się wokół pisarzy europejskich, przez współczesnych odbieranych jako „wielcy twórcy” i autorytety nie tylko w dziedzinie sztuki<sup>4</sup>. Jak wynika ze świadectw historycznych, niepisany obowiązek pisarza narodowego w pierwszej połowie

---

<sup>1</sup> Artykuł finansowany ze środków na naukę w latach 2009–2010 w ramach projektu badawczego nr N N103 230737, w pierwotnej wersji wygłoszony jako referat podczas zorganizowanych przez Katedrę Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu, Wydział Polonistyki UJ, *III Kolokwiów krakowskich: Dwór, salon, stowarzyszenie – ich kulturotwórcze i narodotwórcze funkcje (II)*, 9 grudnia 2010 roku. Tekst stanowi fragment szerszej zakrojonego projektu.

<sup>2</sup> Maria Iolanda Palazzolo zwraca uwagę na funkcję edukacyjną, wychowawczą, uwierzytelniającą (czyli wprowadzającą w świat elity) salonu. Por. M.I. Palazzolo, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli. La società italiana moderna e contemporanea*, Milano 1985, s. 48–55.

<sup>3</sup> Por. K. Grzywka, *Salon Warszawy i Berlina w XIX wieku*, Warszawa 2001, s. 353.

<sup>4</sup> Por. J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1970, s. 77–78.

XIX wieku, zgodnie z oświeceniową tradycją edukacyjną, było animowanie życia umysłowego, artystycznego i społeczno-politycznego<sup>5</sup> we własnym środowisku i poza jego granicami. Jedną z form organizowania życia kulturalnego, jaką okoliczności narzucają uznanym twórcom, jest otwarcie własnego domu i gabinetu wobec spragnionych osobistego poznania z artystą odbiorców jego dzieł. Jako przedmiot refleksji proponuję zatem nie salon definiowany jako „stałe zebrania towarzyskie, odbywające się w prywatnych domach w określonym dniu i o określonej porze, na których ton nadają ludzie interesujący się literaturą, pisarze, krytycy”<sup>6</sup>, ale jako **odmiana życia światowego<sup>7</sup>, rozgrywająca się w domu prywatnym literata, gdzie dochodzi do zainicjowanego przez publiczność spotkania pisarza z miłośnikami jego twórczości.**

### *Listy z podróży* A.E. Odyńca jako świadectwo epoki

Badając zjawisko dziewiętnastowiecznej podróży w świetle dokumentów, można wyraźnie zaobserwować, jak dalece działalność salonu literackiego ukonstytuowanego wokół wielkiej jednostki twórczej łamie konwencje prywatności. Jak się wydaje, interesujące świadectwo takich spotkań, wpisanych w schemat podróży romantyków, stanowią różnie – ze względu na stopień wiarygodności relacji – interpretowane *Listy z podróży* Antoniego Edwarda Odyńca<sup>8</sup>, ciekawe ze względu na przyjętą w nich konwencję „apologii Mickiewicza”, której jednak towarzyszy wyraźnie autokreacyjny wątek autobiograficzny. Abstrahując od stopnia wierności faktograficznej powstałych w drugiej połowie, a wydanych w całości pod koniec XIX wieku *Listów* Odyńca jako dokumentu historycznego, można na ich podstawie podjąć próbę rekonstrukcji zasad działania, kodeksu zachowań oraz rytuałów obowiązujących w salonach znanych postaci życia literackiego Europy.

<sup>5</sup> Por. M. Agulhon, *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810–1848)*, red. M. Malatesta, Roma 1993, s. 30.

<sup>6</sup> K. Poklewska, A. Kowalczykova, *Salon literacki* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 854.

<sup>7</sup> Por. M. Agulhon, *op. cit.*, s. 29–30.

<sup>8</sup> Zob. m.in. P. Chmielowski, *Listy A.E. Odyńca*, „Ateneum” 1878, nr 3; H. Życzyński, *Wstęp* [w:] A.E. Odyńca, *Listy z podróży (Wybór)*, BN I 117, Lwów 1937 (reedycja Wrocław 2005); J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2: *Dzieje Konrada*, Lublin 1948; M. Dernałowicz, *Wstęp* [w:] A.E. Odyńca, *Listy z podróży*, t. 1, oprac. M. Toporowski, Warszawa 1961; A. Litwornia, *Iter Italicum* [w:] *idem, Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005.

## Itineraria wielbicieli sztuki i literatury: Weimar i Mediolan

W XIX wieku salon literata (zwłaszcza literata uznanego i popularnego) zyskuje, nieco paradoksalnie, status podobny do statusu pracowni malarskiej, a więc miejsca, gdzie można naocznie śledzić proces twórczy. Gospodarz – a właściwie osoba, wokół której konstituuje się salon, źródło przyciągania i oddziaływania na środowisko – staje się więc, jak Goethe w Weimarze albo Manzoni w Mediolanie – przedmiotem kultu, swoistym bóstwem, któremu oddaje się cześć i które może odwiedzającego zaszczycić uwagą i łaską eleganckiej konwersacji, często pomijającej niewygodną tematykę polityczną czy zbyt wyraźnie dotyczącą współczesności. Zdaniem, na przykład, Abrahama Haywarda, który śladem Waltera Scotta składa Alessandro Manzoniemu kurtuazyjną wizytę, taką strategię stosuje pisarz<sup>9</sup>, przyjmujący w domu przy via Morone 1 w Mediolanie<sup>10</sup> i w podmiejskiej willi w Brusuglio<sup>11</sup> nie tylko przedstawiciele włoskiej polityki, takich jak Giuseppe Garibaldi i Camille Cavour, czy świata muzyki, jak Giuseppe Verdi, ale również pisarzy i intelektualistów z całej Europy (o takie spotkanie zabiegał, między innymi, Mickiewicz). Hayward w powadze pisarza i ograniczeniu rozmowy do tematów neutralnych widzi smutek spowodowany sytuacją polityczną Włoch<sup>12</sup>, nie wyczuwa natomiast nieuniknionej konwencjonalizacji rozmowy z obcym, choć zainteresowanym twórczością Manzoni i losami Italii człowiekiem. W przeciwieństwie do pracowni malarskiej salon literata wydaje się wyraźniej nawiązywać do modelu francuskich salonów arystokratycznych, przy czym konwencje okazywania czci monarsze lub członkom znaczących rodów (od przedstawienia „na dworze”, przez udział w audiencji ogólnej, po indywidualną wymianę uprzejmości) przenoszone są na poziom relacji twórcy z jego publicznością. Malarz jest mimo wszystko rzemieślnikiem, pisarz natomiast – arystokratą ducha.

Nazwisko wziętego twórcy (Goethego, de Staël, Nodiera, Hugo czy Manzoni) okazuje się magnesem, przyciągającym odbiorców, którzy, co prawda, raczej nie mają szans zobaczyć artysty podczas pracy (o ile poeta nie będzie dla nich improwizował), ale mogą doznać zaszczytu rozmowy z autorem, zasiąść z nim do posiłku, czyli uzyskać to, co stanowi namiastkę „bezpośredniego kontaktu”. Taką bezpośredniość doświadczenia, które jest konkretne, namacalne, a jednocześnie zapisuje się jako własne we wrażli-

<sup>9</sup> Por. A. Hayward, *Oltre le Alpi. Giornale di viaggio in forma di lettera a un amico*, a c. di M. Dillon Wanke, D. Astengo, Milano 1999, [przywołane za:] A. Brillì, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006, s. 294–295.

<sup>10</sup> Tutaj mieszkał niemal nieprzerwanie od 1813 roku aż do śmierci, tutaj też powstały ostateczne wersje jego najważniejszych dzieł. Por. D. Maurer, A.E. Maurer, *Guida letteraria dell'Italia*, red. G. Pontiggia, Milano 2000, s. 72.

<sup>11</sup> Posiadłość wiejska Manzoni znajduje się dzisiaj w granicach metropolii.

<sup>12</sup> Por. A. Hayward, *op. cit.*, [przywołane za:] A. Brillì, *op. cit.*, s. 294–295.

wej pamięci<sup>13</sup>, romantycy bardzo sobie cenią. Potrzeba osobistego spotkania z wielkim twórcą – jak na przykład wizyta u Goethego w Weimarze, wynikająca ze „szczerego uwielbienia czy też czystej ciekawości”<sup>14</sup> – przekształca się w jeden z rytuałów dziewiętnastowiecznej podróży. Poznający Europę po szlakach odziedziczonych z tradycji Grand Tour wędrowiec zatrzymuje się w *ateliers* malarzy i rzeźbiarzy (w świadectwa tego rodzaju wizyt obfituje zarówno dziewiętnastowieczne pamiętnikarstwo, podróżopisarstwo, jak i literatura piękna<sup>15</sup>), ale chętnie odwiedza również salony muzyków<sup>16</sup> i literatów, zwłaszcza jeśli identyfikuje się z tą kategorią twórców. Wstąpienie do pracowni malarskiej czy salonu muzycznego stanowi jeden z obowiązków człowieka kulturalnego, natomiast wizyta u literata ma charakter inicjacyjny i postrzegana jest, na ogół, jako dopuszczenie do kolejnego stopnia wtajemniczenia, zwłaszcza gdy gościowi uda się – w jego mniemaniu – nawiązać nić emocjonalnego lub intelektualnego porozumienia z gospodarzem. Niżej usytuowane w hierarchii cenionych relacji spotkanie z malarzem może zaowocować wprowadzeniem na salony literackie, czego dowodzi przypadek Antoniego Edwar-da Odyńca, który dzięki kontaktom z Giuseppem Sognim poznaje najpierw Tommasa Grossiego, a potem samego Manzonię<sup>17</sup>.

### Uprzywilejowani goście Goethego i Manzonię

Prawo do nawiedzenia salonu pisarza zyskują przede wszystkim osoby uprzywilejowane – należą do nich ludzie kultury, politycy oraz ci, którzy działają na rzecz kraju, a przede wszystkim literaci. Tak więc Goethego w Weimarze bez specjalnych zachodów odwiedzają, między innymi, Heinrich Heine, Franz Grillparzer<sup>18</sup> i Wilhelm von Humboldt<sup>19</sup>. Specyficzny jest przypadek Włoch,

<sup>13</sup> Por. B. Mądra-Shallcross, *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992, s. 10.

<sup>14</sup> Por. N. Oellers, R. Steegers, *Spotkajmy się w Weimarze. Literatura i życie za czasów Goethego*, przeł. M. Przybecki, Poznań 2004, s. 344.

<sup>15</sup> Wystarczy wspomnieć takie teksty, jak *Latarnię czarnoksiężką* Józefa Ignacego Kraszewskiego (1844) czy *Pogankę* (1861) Narcyzy Żmichowskiej, *Passages from the French and Italian note-books* (1871) Nathaniela Hawthorne’a, *Nieznane arcydzieło* Honoré Balzaka, „*Ad leones!*” Cypriana Norwida (1881–1883) i wiele innych.

<sup>16</sup> Tej tematyce poświęcony jest osobny, obszerny nurt refleksji muzykologicznych, zob. m.in. D. Pizzagalli, *L’amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Milano 1997.

<sup>17</sup> Por. A.E. Odyniec, *List XII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 2, cz. III, oprac. M. Toporowski, Warszawa 1961, s. 463 i nast.; zob. też A. Litwornia, *op. cit.*, s. 181–182.

<sup>18</sup> Ślady konwencjonalności tych spotkań, wynikającej z Goetheańskiej potrzeby prowadzenia domu otwartego, zauważa w relacjach Heinego (ten odwiedza pisarza jako zwykły „student z Getyngi”) i Grillparzera (składającego wizytę już jako znany autor) biograf autora *Fausta*, Richard Friedenthal. Por. R. Friedenthal, *Goethe. Jego życie i czasy*, przeł. M. Rotter, Warszawa 1969, s. 684–685.

<sup>19</sup> Dopuszczony nie tylko do zaszczytu spotkania, ale również słuchania Goethego czytającego swoje własne utwory. Por. R. Friedenthal, *op. cit.*, s. 679.

gdzie cudzoziemcy są na ogół mile widzianymi gośćmi. Jak podkreśla Maria Iolanda Palazzolo, wynika to z faktu, że zwykle są to ludzie pióra, artyści i dyplomaci, których podróże po Italii zawsze mają cel. Cechuje ich też żywe zainteresowanie sprawami włoskimi, co budzi sympatię i zrozumienie wśród mieszkańców tego kraju<sup>20</sup>. Chętnie przyjmowani przez możnych i malarzy cudzoziemcy nie zawsze mogą spotkać się jednak z Alessandro Manzoniem, co sprawia, że często postrzegany jest on jako twórca wycofany i niechętnie zgadzający się na to, by ktoś ingerował w jego życie prywatne<sup>21</sup>. Przykładowo, bardzo dbający o kontakty towarzyskie we Włoszech Stendhal, któremu nie udaje się osobiście poznać autora *Naręczonych*<sup>22</sup>, napisze w *Rome, Naples et Florence (1826)*, że niechęć pisarza do „bywania w świecie” (a więc i do przyjmowania wizyt) wynika z jego dewocji<sup>23</sup>.

W całej Europie do wizyty u znanego pisarza uprawomocniają literatów wydane dzieła, otaczająca legenda lub, jeśli są to twórcy młodzi, mniej znani, rekomendacja czy poręczenie kogoś z jego środowiska. Są to zatem te same reguły, które obowiązują w większości ówczesnych bogatych domów, dokąd „dostęp możliwy był tylko poprzez powiązania”<sup>24</sup>.

Starając się o widzenie z Goethem w 1829 roku, Mickiewicz posługuje się listami polecającymi od kompozytora Karla Friedricha Zeltera<sup>25</sup>, którego uwadze powierzyła poetę – przez Odyńca wymieniana jako dobrze znająca się z niemieckim twórcą – Maria Szymanowska. Listy adresowane są nie tylko do autora *Fausta*, ale przede wszystkim „do synowej jego, pani Otylii Goethe”<sup>26</sup>. Do niej zresztą napisze później Mickiewicz z Rzymu, prosząc jedynie o przekazanie wyrazów uszanowania Goethemu<sup>27</sup>. Dopuszczenie do kontaktu z bóstwem przebiega stopniowo i jest w pełni zrytualizowane, wymaga też mistrza

<sup>20</sup> Por. M.I. Palazzolo, *op. cit.*, s. 46–48.

<sup>21</sup> Por. F.L. von Raumer, *Italy and the Italians*, F. Schober, London [b.r.], s. 109 (to dziewiętnastowieczny angielski przekład wydanej w 1840 r. pracy Raumera *Italien, Beiträge zur Kenntnis dieses Landes*, w zbiorach muzeum Keats-Shelley House w Rzymie).

<sup>22</sup> Stendhalowi udaje się jedynie z daleka spojrzeć na Manzonię, którego ceni przede wszystkim jako poetę porównywalnego z Byronem i tłumacza Lammenais’go. Por. Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)* [w:] *idem, Voyages en Italie*, oprac. V. Del Litto, Paris 1996, s. 314, 376.

<sup>23</sup> Por. Stendhal, *op. cit.*, s. 314 oraz przypis 7, s. 1522–1523.

<sup>24</sup> Por. C. Hall, *Sweet Home* [w:] *Historia życia prywatnego*, red. Ph. Ariès, G. Duby, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, przeł. A. Paderwska-Gryza, B. Panek, W. Gilewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, s. 82–85.

<sup>25</sup> „Spieszę do Włoch, muszę jednak Drezno obaczyć i do Weimaru na kilka dni skoczyć dla widzenia się z Göthem, do którego mam listy polecające”, informował Tadeusza Bułharyna Mickiewicz w liście z 13 czerwca 1829 r. Por. A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. XIV: *Listy. Część I 1815–1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 599–600 wraz z przypisami, s. 601–603. W Weimarze Mickiewicz razem z Odyńcem pozostawali od 17 do 31 sierpnia 1829 r. Por. A. Litwornia, *op. cit.*, s. 61.

<sup>26</sup> Por. A.E. Odyńec, *List XII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, cz. I, s. 105.

<sup>27</sup> Por. A. Mickiewicz, *[Do Otylii von Goethe, Rzym, 16 grudnia 1829]* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. XIV, s. 617–619 (w przekładzie polskim *ibidem*, s. 620–621).

ceremonii lub zarządcy salonu (powiedzielibyśmy dziś: managera), który dokonuje selekcji potencjalnych gości. Nierzadko zastępuje faktycznego gospodarza, umożliwiając odwiedzającym jedynie pośredni kontakt z wybitną jednostką, polegający, na przykład, na oprowadzeniu ich po utożsamianym z tą postacią terytorium. Jak wynika z relacji Odyńca, w Weimarze mistrzem ceremonii jest kobieta, która wobec Goethego występuje w roli ambasadora Polaków, pełni funkcję pośredniczki i inicjatorki kontaktów. Inaczej niż pani Sogni w Mediolanie, której czynności ograniczają się do troski o samopoczucie i żołądki biesiadników<sup>28</sup>, Otylia von Pogwisch – Goethe bierze na siebie nie tylko obowiązek należytego ugoszczenia przybyszów, ale również ciężar prowadzenia tzw. *public relations* i – w znacznym stopniu – także organizacji jubileuszu ku czci teścia<sup>29</sup>. Ta nie zawsze pozytywnie oceniana przez biografów Goethego osoba<sup>30</sup> nie pełni więc wyłącznie „honorów domu”, ale jest w gruncie rzeczy sekretarką sędziwego pisarza, pierwszą czytelniczką powstających utworów i pomocnicą w różnych sprawach urzędowych i domowych<sup>31</sup>. Od jej życzliwości i operatywności zależy rezultat starań coraz większej liczby osób<sup>32</sup> aspirujących do spotkania z autorem<sup>33</sup>, które musi rozegrać się w odpowiednich okolicznościach i miejscu. Jako prowadzona „przez wykształconą damę” instytucja, w której organizowane są „spotkania intelektualistów”, salon w Weimarze przypomina opisywane przez Katarzynę Grzywkę dziewiętnastowieczne salony niemieckie i warszawskie<sup>34</sup>. Mimo że „konwersacja na tematy literackie, artystyczne lub polityczne” stanowi jeden z głównych kierunków działalności salonu Goethego, to dom w Weimarze, jak podobne **instytucje** w Europie, nie nosi znamion „wolnej, niewymuszonej

<sup>28</sup> Por. A.E. Odyniec, *List XII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 469.

<sup>29</sup> Por. A.E. Odyniec, *List XII i List XIII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 105–106, 110–112 i nast.

<sup>30</sup> Analizując niezbyt szczęśliwe losy rodziny Goethego, Friedenthal, który nawiązuje prawdopodobnie do niedyskrecji Joanny Schopenhauer, nazwie ją „kapryśnym stworzeniem”, stwierdzając również, że w okresie prowadzenia domu „szasta pieniędzmi, wydając je na błahostki, albo trwoni nierozsądnie”. Chwalona przez Odyńca pani Otylia okazuje się nie tylko pozbawiona cech statecznej małżonki, ale kobietą o dosyć wątpliwych walorach moralnych: „oddaje się bez wyboru, jednemu po drugim, młodym gościom, którzy odwiedzają jej dom”, relacjonuje Friedenthal, wspominając także o ruinie finansowej i utracie pozycji towarzyskiej, jaka spotyka synową pisarza po jego śmierci. Por. R. Friedenthal, *op. cit.*, s. 646–649. Na marginesie warto zauważyć, że kwestie charakteru i kondyty Otylii von Pogwisch nie interesują badaczy młodszych pokoleń, których uwaga skupia się raczej na skuteczności jej działań organizacyjnych.

<sup>31</sup> Por. N. Oellers, R. Steegers, *op. cit.*, s. 315.

<sup>32</sup> Jak podkreśla Robert Steegers, napływ osób chcących osobiście poznać pisarza stale się zwiększał, osiągając apogeum po 1825 roku (50. rocznica pracy Goethego jako ministra oraz 50-lecie panowania Karola Augusta) i 1827 (przeniesienie ciała Schillera do nowego grobowca). Por. *ibidem*, s. 302.

<sup>33</sup> Por. A.E. Odyniec, *List XIII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 111.

<sup>34</sup> Por. K. Grzywka, *op. cit.*, s. 26, 31 i nast.

towarzyskości”, jaka, zdaniem Petry Wilhelmy, cechuje miejsca spotkań kulturalnych<sup>35</sup>, które nie są równocześnie siedzibą pisarza.

We Włoszech, gdzie kobiety bywają inicjatorkami życia towarzysko-intelektualnego opartego na modelu francuskim<sup>36</sup>, wobec Odyńca rolę mistrzów wtajemniczenia odgrywają jednak parający się sztuką mężczyźni. Ze względów obyczajowych to oni są lepiej przygotowani do dyskusji intelektualnej, obejmującej zagadnienia polityczne i patriotyczne<sup>37</sup>. Zanim Polak pozna obojczyce Manzonię, zetknie się ze środowiskiem malarzy (jako bywalca salonu lekarsko-artystycznej rodziny Sognich Odyńca wskaże, między innymi, Francesco Hayez i Pelagia Palagi) i rzeźbiarzy (jak Pompeo Marchesi)<sup>38</sup>, bibliotekarzy i literatów niższej rangi, jak Giovanni Torti, Tommaso Grossi<sup>39</sup> i Massimo d’Azeglio. W samym Brusuglio w progach domu wita Odyńca matka Manzonię, którą narrator rozpoznaje jako córkę Cesare Beccarii<sup>40</sup>. Nie uczestniczy ona jednak w dalszej części spotkania, podobnie jak niedomagająca wówczas małżonka pisarza.

### Przestrzeń i rekwizyty inicjacji

W Weimarze przestrzenią przygotowania do **wielkiego wydarzenia**, jakim jest spotkanie z pisarzem, okazuje się ogród „wiejskiego domku Goethego” oraz skromny salonik, w którym meble i bibeloty nie przyćmiewają **splendoru objawiającego się poety**<sup>41</sup>. Podczas podróży po Włoszech Mickiewicz z Odyńcem zwiedzają początkowo mediolański gabinet Manzonię<sup>42</sup>. W jednym i drugim przypadku wprowadzenie w przestrzeń wybitnej jednostki ma charakter wtajemniczenia. Namiastką osobistego spotkania z wielkim człowiekiem jest poznanie jego terytorium. Autentyczności tego terytorium dowodzi zazwyczaj obecność rękopisów – w Weimarze Mickiewicz i Odyńca znajdują w kominku zapisany przez Goethego strzęp papieru, który zachowują

<sup>35</sup> Por. P. Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1870–1914)*, Berlin–New York 1989, s. 25 [cyt. za:] K. Grzywka, *op. cit.*, s. 51–52.

<sup>36</sup> Wystarczy wymienić salony prowadzone przez takie postaci, jak Clara Maffei, Costanza Alfieri Sostegno, Eugenia Litta, Vittoria Cima w Mediolanie, Emilia Peruzzi we Florencji, Lucia de Thomas w Neapolu i Florencji. Por. M.I. Palazzolo, *op. cit.*, s. 23–31; D. Pizzagalli, *op. cit.*, s. 13–15.

<sup>37</sup> D. Pizzagalli, *op. cit.*, s. 13.

<sup>38</sup> Por. A.E. Odyńca, *List XII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 469. Na temat tego środowiska artystycznego zob. A. Litwornia, *op. cit.*, s. 179–187.

<sup>39</sup> Por. G. Tomasucci, *Manzoniańskie źródło „Dziadów” Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz we Włoszech w 150. rocznicę śmierci*, red. P. Krupka, L. Marinelli, Warszawa 2006, s. 69–70.

<sup>40</sup> Por. A.E. Odyńca, *List XII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 471–472.

<sup>41</sup> Por. A.E. Odyńca, *List XIV. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 113–114.

<sup>42</sup> Por. A.E. Odyńca, *List XII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 468–469.



jako relikwie<sup>43</sup>, natomiast w Mediolanie oglądają, dzięki uprzejmości Tommasa Grossiego, który otwiera dla nich biurko pisarza, „stos półarkuszów zapisanych prozą i niezbyt we wzorowym porządku ułożonych”<sup>44</sup>, czyli manuskrypt przygotowywanej rozprawy teologicznej, być może jeden z wariantów *Osservazioni sulla morale cattolica*. Przedmioty, jakie mogą obejrzeć – przed lub zamiast spotkania z wielkim twórcą – funkcjonują jako eksponaty muzealne (stanowią namacalny dowód aktywności kreacyjnej pisarza, odsłaniają częściowo jego warsztat i, o ile wierzyć grafologii, mówią także o jego psychice). Niekiedy (jak w opisywanym przez Odyńca epizodzie z Weimaru) traktowane są jako fetysz – w rękach gościa stają się pożądaną pamiątką lub przedmiotem kultu. Charakterystyczne dla tej epoki skupienie uwagi na przedmiotach należących do autora sprawia, że siedziba żyjącego człowieka przekształca się w jego galerię lub sanktuarium.

Zdaniem Roberta Steegersa, takie skonwencjonalizowane odwiedziny „u kogoś” stopniowo przekształcają się w zwiedzanie jego **siedziby**: tłumnie nawiedzany przez podróżnych Weimar ulega „mumifikacji”, stając się muzeum jeszcze za życia Goethego<sup>45</sup>. W pełnej entuzjazmu narracji Odyńca pojawiają się sygnały zamierania utopijnej<sup>46</sup> tradycji salonu, przemieniającej się w zwyczaj odwiedzin w zinstytucjonalizowanych placówkach kultury: Goethe bawi swoich rozmówców zasłyszczanymi chwilę wcześniej anegdotami, wiedzę na temat literatury polskiej czerpie z grzecznościowej wymiany zdań z gośćmi, by ją potem autorytatywnie prezentować na szerszym forum<sup>47</sup>. Na charakterystyczną dla niemieckiego pisarza uprzejmość wobec młodych twórców, objawiającą się nawiązywaniem do ich wypowiedzi lub tekstów, zwraca uwagę nie tylko Johann Peter Eckermann<sup>48</sup>, do którego *Rozmów* wydaje się często nawiązywać Odyńca<sup>49</sup>, ale także inni podróżni odwiedzający Weimar, jak w 1829 roku Willibald Alexis, opisujący wrażenia z kontaktu z Goethem w swoich *Erinnerungen*<sup>50</sup>.

<sup>43</sup> „W kominku umieszczonym czyściutko, jakby w nim nigdy ognia nie było, leżał jakiś paperek rozdarty na dwoje. Podniosłem jedną połowę; Adam poznał pismo Goethego, które widział w sztambuchu pani Szymanowskiej, schowaliśmy je więc na pamiątkę”. A.E. Odyńca, *List XIII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 113. Charakterystyczny jest tu podział ról, najwyraźniej zgodny ze stopniem wtajemniczenia poetyckiego – narrator tylko podnosi strzępek papieru, Mickiewicz rozpoznaje jego wartość – oraz kontrastujący z nim, całkowicie racjonalny sposób uwiarygodnienia zdarzenia (wcześniejszy kontakt Mickiewicza z autografem Goethego w albumie Szymanowskiej).

<sup>44</sup> Por. A.E. Odyńca, *List XII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 468.

<sup>45</sup> Por. N. Oellers, R. Steegers, *op. cit.*, s. 302.

<sup>46</sup> Por. K. Grzywka, *op. cit.*, s. 40, 302–308.

<sup>47</sup> Por. A.E. Odyńca, *List XIV. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 118–119.

<sup>48</sup> Por. J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, t. 1, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1960, s. 37–40.

<sup>49</sup> *Rozmowy z Goethem* Eckermanna ukazywały się w latach 1836–1848, niewykluczone zatem, że mogły być jedną z lektur pracującego nad *Listami z podróży* Odyńca.

<sup>50</sup> Por. N. Oellers, R. Steegers, *op. cit.*, s. 327.

### „Twarzą w twarz”

Zanim jednak siedziba twórcy przemieni się w muzeum, rozgrywa się w niej najistotniejszy etap inicjacji – moment bezpośredniego kontaktu z przedmiotem uwielbienia i kultu. Ze względu zarówno na wielość zajęć i obowiązków postaci, wokół której budowane jest „życie” salonu, jak i z racji ochrony jej prywatności, spotkanie **twarzą w twarz** jest zwykle ograniczone czasowo, częściej natomiast zastępuje je możliwość obcowania z Wielkim w szerszym gronie jego rodziny, współpracowników, bliższych znajomych oraz innych przybyszów z zewnątrz, powodowanych tą samą potrzebą osobistego poznania autorytetu. Obowiązuje wówczas konwencja obiadu lub przyjęcia jubileuszowego, podczas którego osoba czczona zwolniona jest z obowiązku nieustannego poświęcania uwagi każdemu z obecnych, natomiast gość ma możliwość zobaczenia twórcy w kontekście czynności dnia powszedniego. Relacja Odyńca doskonale ilustruje strategie przygotowań do bezpośredniego spotkania z wybitną jednostką. Ich wieloetapowość i ceremonialność służy, między innymi, podkreśleniu rangi wydarzenia, jakie zapowiadają. Pokazuje również, jak kształtuje się charakterystyka gospodarza salonu, która – zgodnie z założeniami podróżopisarstwa – ma w gruncie rzeczy potwierdzać prawdziwość otaczającej tę postać legendy. W często naiwnej narracji Odyńca odbywa się to na dwa sposoby. Po pierwsze, poprzez zastosowanie konwencji idealizująco-objawieniowej, po drugie – przez akcentowanie zwyczajności i bezpośredniości geniusza, który nie traci cech ludzkich. Stylizacja idealizująca dominuje, jak łatwo przewidzieć, w opowiadaniu o spotkaniu z Goethem:

[...] otworzyły się drzwi i wszedł – Jupiter! Gorąco mi się zrobiło. I bez przesady, jest w nim coś Jowiszowego. Wzrost wysoki, kształt kolosalny, twarz poważna, imponująca; a czoło! – w nim to właśnie jest ta jowiszowość. Bez diademu świeci majestatem. Włos niezbyt jeszcze biały, mocno rzedniejący nad czołem. Oczy piwne, jasne i żywe, odznaczające się jeszcze jakąś osobliwszą, światłoszarą jakby emaliowaną obwódką, która obie tęcze źrenic naokoło otacza. Adam przyrównał ją do pierścienia Saturna<sup>51</sup>.

Początkowo mamy więc do czynienia nieomal z teofanią, dopiero w kolejnych fragmentach narracji pojawiają się elementy charakterystyki ukazujące stopniowo związki bóstwa ze światem zwykłych śmiertelników. Warto nadmienić, że w relacji Eckermanna egzaltacja narratora nie prowadzi do ubóstwienia Goethego, którego majestat przyrównywany jest jednak do majestatu królewskiego<sup>52</sup>. Odyńiec najwyraźniej idzie śladem nawiedzających Weimar gości, którzy, jak zaznaczają biografowie, często określają pisarza mianem

<sup>51</sup> Por. A.E. Odyńiec, *List XIV. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 113–114.

<sup>52</sup> „Ta twarz, taka potężna, ogorzała i poorana tyłu zmarszczkami, a każda z nich pełna swoistego wyrazu. A we wszystkim taka rzetelność i moc, taki spokój i wielkość! Goethe mówił powoli i swobodnie, można sobie wyobrazić, że tak przemawia jakiś sędziwy monarcha”. J.P. Eckermann, *op. cit.*, t. 1, s. 39.

„Jupitera”<sup>53</sup>. Opis stroju, noszonych ozdób, przytoczenia wypowiedzi pisarza mają za cel uwiarygodnienie relacji, nadanie jej rangi świadectwa. Są ponadto próbą odpowiedzi na pytanie, kim jest – prywatnie, jako człowiek – wybitny uczony, autor *Fausta*, *Elegii rzymskich* i *Podróży włoskiej*, poliglota i erudyta. Nie można też zapomnieć, że służą także kreacji wizerunku Mickiewicza jako poety, którego zna i ceni „sam Goethe”, nie brak w nich ponadto akcentów autopromocyjnych<sup>54</sup>. Odpowiedź na pytanie o prywatność Goethego w relacji Odyńca nie pada, gość nie zostaje dopuszczony do tajemnicy, jest tylko świadkiem, a nie uczestnikiem rozmowy, jaką podczas obiadu odbywają Goethe i Mickiewicz<sup>55</sup>. Zgodnie z konwencją ubóstwienia wybitnej jednostki kontakty wielkich pozostają misterium dla zwykłych obserwatorów. W relacji o spotkaniu z Manzoniem, w którym Mickiewicz nie uczestniczy, przeważa natomiast zainteresowanie naturalnością zachowań i prostotą pisarza. Uderza ona także wtedy, kiedy Włoch przedstawia własną teorię poezji powiązanej z religią:

[...] mówił to wszystko tak prosto, tak naturalnie, a przy tym z taką żywością i nawet wesoło, że nie tylko w tym powagi katechety, ale ani cienia literackiej pretensji nie było<sup>56</sup>.

Manzoniego ukazuje Odyniec jako uważnego słuchacza, faktycznie zainteresowanego lekturą, a na dodatek dzielającego podziw narratora dla Goethego<sup>57</sup>, co zresztą nie powinno zaskakiwać, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że to niemiecki twórca przyczynił się do popularyzacji postaci Włocha w Europie, odkrywając go jako wartościowego pisarza i tłumacząc jego teksty<sup>58</sup>. Przede wszystkim zaś Manzoni przedstawiony zostaje jako osoba

<sup>53</sup> Por. R. Friedenthal, *op. cit.*, s. 654, 684–685.

<sup>54</sup> Goethe, chwali się Odyniec, „wiedział o wydanym przeze mnie almanachu („Meliteli”), zawierającym utwory wszystkich żyjących poetów polskich, i czytał tamże tłumaczenie mojej «Branki Litwina», chwając żywość akcji i stylu, «autant que je puis en juger par la traduction». Zaczerniłem się strasznie – czy ze skromności, czy z radości, sam nie wiem, ale dość że z żywego wzruszenia. Adam tymczasem dorzucił słów parę o moich tłumaczeniach z Bürgera. W spojrzeniu Goethego, które wzniołszy oczy spotkałem, zdawało mi się dostrzec wyraz uprzejmej dobroci”. A.E. Odyniec, *List XIV. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 115.

<sup>55</sup> Por. *ibidem*, s. 118.

<sup>56</sup> A.E. Odyniec, *List XII. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 473.

<sup>57</sup> Por. *ibidem*.

<sup>58</sup> Por. R. Friedenthal, *op. cit.*, s. 753, 755. Eckermann przytacza zarówno opinię na temat poezji Manzoniego („Ale czy pan myśli, że ktoś w Niemczech o tym mówi? Jakby jej wcale nie było, a przecież to najlepszy wiersz, jaki został na ten temat napisany”), jak i sąd Goethego na temat jego *Narzęconych* (pisarz otrzymuje trzy tomy pierwszego wydania z dedykacją od autora): powieść stanowi doskonałą realizację modelu prozy historycznej, uderza w niej „klarowność w traktowaniu i pokazywaniu pojedynczych szczegółów, niczym samo włoskie niebo!”. Por. J.P. Eckermann, *op. cit.*, t. 1, s. 414, 416–417. Wspomniany wiersz to oda *Il Cinque maggio*, której przekład pióra Goethego ukazał się na łamach „Ueber Kunst und Altertum” 1822, t. IV, z. 1, s. 182. Por. F. Giannini, *O życiu i dziełach Aleksandra Manzonięgo. Odczyt wygłoszony w języku włoskim w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, dnia 20 czerwca 1923 roku*, Kraków 1923, s. I (34). Na temat kontaktów osobistych i interliterackich pisarzy zob. m.in. C. Ugoni,

łamiąca zasady salonowej etykiety – w obecności gościa pisarz biegnie, „nie zwyczajnym sposobem, ale podskakując jak student, kiedy np. galop konia udaje”<sup>59</sup>. Akcent pada zatem nie na boskość czy geniusz twórcy, ale na jego cechy psychologiczne, spośród których szczególnie wysoko ceniona wydaje się młodość ducha i swobodny styl bycia (kontrastujący niekiedy z zachowaniem członków rodziny i przyjaciół pisarza). W nakreślonych przez Odyńca portretach „postaci fokalnych” salonu Goethe jest posągowy (jako najbardziej zaskakujące z jego zachowań ukazany zostaje śmiech), Manzoni – zgodnie ze stereotypem Włocha obowiązującym w podróżopisarstwie – spontaniczny i bezpośredni.

Sięgając do *Listów z podróży*, warto zwrócić uwagę na fakt, że rola literata – gospodarza salonu nie sprowadza się wyłącznie do odbierania hołdów, obejmuje również obowiązek prowadzenia konwersacji, której kształt wyznaczają konwencje: zależnie od przynależności jej uczestników do konkretnej grupy twórców, dyskusja czy wymiana myśli dotyczy ich pola zainteresowań. Z malarzami gospodarz rozmawia o sztuce, z muzykami – o muzyce, w towarzystwie piszących tematem rozmowy musi być literatura. Dziedzina aktywności twórczej odwiedzających staje się płaszczyzną porozumienia między gospodarzem a przybyszami, jej wspólna znajomość umożliwia nawiązanie emocjonalnej i umysłowej więzi między interlokutorami<sup>60</sup>. Skuteczne funkcjonowanie salonu jako instytucji okazuje się uzależnione w pewnym stopniu od prasy, dostarczającej jego bywalcom wiadomości pozwalających na możliwie swobodną orientację na terytorium nowszej literatury europejskiej. Podkreślić należy, że przyjmujący wizytę jest przygotowany do rozmowy<sup>61</sup> – wie, kim są jego goście, w ogólnych zarysach zna ich zainteresowania i osiągnięcia twórcze<sup>62</sup>, chociaż „należy powątpiewać, by [...] w każdym wypadku z osobna wyrabiał sobie opinię o młodym pokoleniu autorów na podstawie lektury ich utworów”<sup>63</sup>. Prowadzący salon (i jego współpracownicy) uzupełniają wiedzę na temat twórczości przybyszów, sięgając po periodyki o zasięgu ogólnoeuropejskim, takie jak „Bibliothèque Universelle”<sup>64</sup>, lub lokalnym, jak „Leipziger

*Interesse di Goethe per Manzoni*, Milano 1984; H. Blank, *Goethe und Manzoni. Weimar und Mailand*, „Studia Romanica” 70, Heidelberg 1988; H.-G. Grüning, *Goethe critico della letteratura italiana*, „Aurora. Collana di letteratura comparata e di storia delle idee” 2, Palermo 1988.

<sup>59</sup> A.E. Odyńiec, *List XII. Do Juliana Korsaka [w:] idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 473.

<sup>60</sup> Na marginesie warto zauważyć, że do złamania konwencji dochodzi podczas spotkania Odyńca z Manzoniem, tutaj bowiem płaszczyzną porozumienia okazuje się nie tyle konwencjonalnie potraktowana literatura, ile zbliżone poglądy religijne i wyznawane zasady etyczne. Por. A.E. Odyńiec, *List XII. Do Juliana Korsaka [w:] idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 472–473.

<sup>61</sup> Niezależnie od tego, co napisze Odyńiec o skłonności Goethego do powtarzania zasłyszanych opinii i informacji. Por. A.E. Odyńiec, *List XIV. Do Juliana Korsaka [w:] idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 118–119.

<sup>62</sup> Por. *ibidem*, s. 114 oraz A.E. Odyńiec, *List XII. Do Juliana Korsaka [w:] idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 472.

<sup>63</sup> N. Oellers, R. Steegers, *op. cit.*, s. 327.

<sup>64</sup> A.E. Odyńiec, *List XII. Do Juliana Korsaka [w:] idem, Listy z podróży*, t. 2, s. 472.

Jahrbücher”<sup>65</sup> czy „Berliner Jahrbücher”<sup>66</sup>. Troskę o to, aby spotkanie miało odpowiedni wymiar merytoryczny, wykazują również goście. Na przykład niemiecki historyk i znawca Włoch, Friedrich Ludwig von Raumer, którego szlaki wędrówek po Europie symbolicznie krzyżują się z trasami Odyńca i Mickiewicza właśnie w salonie Manzoni, wyznaje, że odwiedził pisarza wyłącznie dzięki znajomościom i szczyści się tym, że udało mu się odbyć z pisarzem rozmowę o historii w powieści i nauce<sup>67</sup>.

### Salon literata

Dziewiętnastowieczny salon literata to nie tylko miejsce spotkań ścisłego środowiska krewnych i znajomych gospodarza. Nie jest to również muzeum, w którym przygodny turysta może obejrzeć pamiątki po wielkim twórcy i wnętrza przypominające jego pracownię. Opis wizyty w salonie i spotkania z jego gospodarzem należą do wątków powracających w piśmiennictwie XIX wieku. Ten motyw pojawia się więc w *Listach z podróży* Antoniego Edwarda Odyńca, które są „mystyfikacją literacką”<sup>68</sup>, jeśli traktować je jako biografię Mickiewicza i autobiografię twórcy. Odczytane jednak przez pryzmat badań porównawczych nad kulturą literacką XIX wieku okazują się cennym świadectwem epoki, gdyż stanowią zapis obyczajów, ceremonii, mód i zachowań europejskiego środowiska artystycznego, potwierdzony w innych relacjach.

Nawiązując do imagologicznych spostrzeżeń Odyńca i zapisków osób odwiedzających te same co Polak miejsca, można formułować wnioski na temat funkcji i znaczenia salonu literata w Europie XIX wieku. Taki salon to zatem inspirująca twórczo instytucja, która nie mogłaby funkcjonować bez mistrza ceremonii i określonych reguł działania, począwszy od systemu listów rekomendujących, przez repertuar tematów do rozmowy, a na kulminacyjnym, wyraźnie steatralizowanym rytuale powitania<sup>69</sup> skończywszy. W otwartej dla gości siedzibie pisarza dochodzi do zatarcia granic między życiem prywatnym („gdzie mężczyźni odpoczywają od trudów pracy i od świata zewnętrznego”) a publicznym (które wymaga „reżyserowania” przez kobietę, od niej bowiem zależy nie tylko przebieg codziennego rytuału „posiłków i wieczorów przy kominku, ale również organizacja życia towarzyskiego, wizyt, przyjęć”)<sup>70</sup>, czyli

<sup>65</sup> Por. A.E. Odyniec, *List XIV. Do Juliana Korsaka* [w:] *idem, Listy z podróży*, t. 1, s. 114.

<sup>66</sup> Por. J.P. Eckermann, *op. cit.*, t. 1, s. 415.

<sup>67</sup> Por. F.L. von Raumer, *op. cit.*, s. 108–109.

<sup>68</sup> Por. A. Litwornia, *op. cit.*, s. 58.

<sup>69</sup> Ceremonialność towarzysząca spotkaniu z Goethem w Weimarze doczekała się nawet opisu parodystycznego w powieści Wilhelma Hauffa *Doniesienia z memuarów szatana* (*Mitteilungen aus den Memoiren des Satana*) z 1826 r. Por. N. Oellers, R. Steegers, *op. cit.*, s. 345–347. Ryciny z tej powieści, gdyby wyjąć je z edycyjnego kontekstu, mogłyby posłużyć za ilustrację którejkolwiek z relacji podróżopisarskich ze spotkania z Goethem.

<sup>70</sup> Por. A. Martin-Fugier, *Rytuały życia prywatnego burżuazji* [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4, *op. cit.*, s. 204–205.

do odwrócenia porządku sfer aktywności tradycyjnie uznawanych za **kobiecą** (czynności domowe) i **męską** (działalność publiczną)<sup>71</sup>. Formuła salonu literata – co wydaje się znaczące zwłaszcza w krajach o skomplikowanej sytuacji politycznej, takich jak dziewiętnastowieczna Polska czy Włochy, gdzie promocja kultury narodowej staje się też elementem działalności patriotycznej, wymierzonej przeciwko aktualnej władzy – pozwala na uprawianie takiej aktywności w sposób na poły prywatny, na poły oficjalny<sup>72</sup>. Konwencja prywatności chroni przed ingerencją instytucji publicznych (takich jak państwo czy sformalizowana akademia), natomiast towarzyszące życiu intelektualnemu przełamywanie barier bezpośredniej znajomości wśród bywalców salonu (są wśród nich stali uczestnicy spotkań oraz „przygodni goście”) i związana z tym zjawiskiem otwartość na innych nadaje spotkaniom cechy ceremonii publicznej, której zasady i rytuały mogłyby stać się przedmiotem poświęconych zjawisku towarzyskości studiów z pogranicza literaturoznawstwa i psychologii zbiorowej<sup>73</sup>.

Bez wątpienia, salony literackie pierwszej połowy XIX wieku są rzeczywistą częścią wymarzonego przez intelektualistów organizmu, jakim jest ponadnarodowa *republique des lettres*. Wyrastają z oświeceniowej tradycji, której początków szukać można w Ferney Voltaire’a, dokąd pielgrzymują goście z całej Europy, czy w Coppet Madame de Staël, rozwijają się jednak zgodnie z romantyczną potrzebą doświadczenia „prawdziwego”, niekonwencjonalnego kontaktu z twórcą, przede wszystkim zaś dają szansę opowiedzenia tego wydarzenia nie z perspektywy ogólnej, ale z punktu widzenia „ja”. W relacji romantyka (na takiego wydaje się świadomie pozować Odyniec, spisujący wspomnienia z podróży wiele lat po jej zakończeniu, przeznaczone dla odbiorcy, który **chce** czytać o codziennym życiu romantycznego poety) spotkanie z literatem w jego siedzibie odslania obowiązujące w tego rodzaju sytuacjach ceremoniały, niemniej jednak ich przebieg, znaczenie i skutki przefiltrowane zostają przez pryzmat osobowości, wrażliwości estetycznej i wyobraźni twórczej odwiedzającego.

#### THE LITERARY SALONS OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY EUROPE IN THE PROSPECTIVE OF TRAVEL WRITING: ANTONI EDWARD ODYNIEC’S WEIMAR AND MILAN

A.E. Odyniec’s *Listy z podróży* (Letters from Travels), set within the context of multinational testimonies from the epoch, become a pretext for a meditation on the phenomenon of the Romantic „salon” as a form of cultured life which is being enacted in

<sup>71</sup> Por. I. Holmquist, *Malla Silfverstolpe’s romantic salon – a forum for literature and friendship* [w:] *Salonkultur und Reiselust. Nordische und Deutsche Literatur im Zeitalter der Romantik*, Erlangen 2000, s. 94.

<sup>72</sup> Por. M. Agulhon, *op. cit.*, s. 30.

<sup>73</sup> Por. *ibidem*, s. 10.

the author's private home, where an audience-instigated meeting between the writer and his admirers is taking place. The observations concerning the writers' international contacts are also accompanied by remarks on the self-creative measures used by Odyniec as well as on the possibility of interpreting his controversial *Listy...* (Letters from Travels) in the context of research on the literary image of the period. The main subject of reflection is the ritual of visits to the homes of eminent artists which constituted one of the significant elements of educational trips in Europe; this is illustrated by examples of such institutions as Goethe's Weimar and Manzoni's Milan homes.

The literary salons of this period, which grew out of the Enlightenment tradition, turn out to be an important element of a supra-national *republique des lettres*, whereas the experience of a direct contact with an outstanding individual (documented among others by J.P. Eckermann, Stendhal, F.L. von Raumer and many others) have been shown in the above-mentioned account from a journey, through the angle of „I” and portrayed in the categories of personal experience.

Małgorzata Sokalska

## Pieśniowe portrety kobiety – prządki<sup>1</sup>

W muzykologicznej tradycji badań pieśni perspektywa tematologiczna bywa stosowana raczej rzadko<sup>2</sup>, choć pozwala ona zauważyć szczególny rodzaj powiązań pomiędzy dziełami. Jeśli przyjąć, że jedną z „typowych potrzeb współczesnej humanistyki, [...] jest odkrywanie i opis tego, co w literaturze (a należałoby również dodać: w kulturze) uniwersalne”<sup>3</sup>, to pomysł zestawienia z sobą dzieł spojonych figurą kobiety – prządki wydaje się mieć głębsze uzasadnienie, niż jedynie wykazanie, iż poszczególni kompozytorzy sięgają po podobny motyw. Przekonanie, że można odnaleźć w tych pieśniach pewien zespół cech uniwersalnych, znaczeń wykraczających poza dosłowne rozumienie przędzenia, skłania, by spojrzeć na prządkę, zwłaszcza w jej muzycznych wariantach, jako na jedną z ciekawych postaci zaludniających świat romantycznej wyobraźni. Poddane oglądowi utwory łączy nie tylko postać przędzącej kobiety, lecz także związek z jedną epoką i estetyką (szeroko rozumianego romantyzmu) oraz do pewnego stopnia odwołania do wspólnego pratekstu (fragmentu I części *Fausta* J.W. Goethego), czy wreszcie szerokie powiązania literacko-muzyczne, jakie cechują pieśń jako gatunek.

---

<sup>1</sup> Artykuł ten stanowi część szerszego projektu badań poświęconych związkom literatury i muzyki w pieśni w ujęciu komparatystycznym.

<sup>2</sup> Trudno oprzeć się wrażeniu, iż w muzykologicznych rozprawach podejmujących zagadnienie muzyki wokalne dominują kwestie takie, jak cechy warsztatu kompozytorskiego danego autora uwidoczniające się w analizowanym utworze, miejsce owego dzieła na tle spuścizny kompozytorskiej lub epoki, do której przynależy, niekiedy kwestia wpływów obcych w dziele oraz zagadnienie jego recepcji. W mniejszym stopniu, niekiedy wcale, obiektem refleksji staje się tekst, na podstawie którego powstało omawiane dzieło wokalne, oraz bogata sieć odniesień kulturowych, w jakie kompozycja muzyczna popada z uwagi na swoje literackie uwikłanie (te zagadnienia bywają podejmowane jedynie wyjątkowo i tu należy wyznaczyć istotne pole dla refleksji komparatystycznej).

<sup>3</sup> O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatyki – italianizm*, Kraków 2009, s. 182.



Pierwsze prządki, a obok nich tkaczki i hafciarki, odnaleźć możemy w mitach, w których od razu stykamy się z bogactwem i różnorodnością wzorców: z jednej strony archetypiczna Kloto przędąca nić życia ludzkiego, z drugiej zaś – dumna z kunsztu swoich rąk Arachne, której buta prowadzi do tragicznego końca i narodzin nowego gatunku fauny (tę historię rozwija Owidiusz w VI księdze *Metamorfoz*). Prządką i tkaczką jest również Penelopa, której naprzemienne tkanie i prucie całunu pozwoliło odraczać termin niechcianych zalotów przez niemal cztery lata (pieśń XIX *Odysei*). Choć przędzenie to czynność przede wszystkim kontemplacyjna, zaś tkanie czy haftowanie ma wymiar aktywny i twórczy, istnieje jednak tradycja wiązania ich z sobą, kojarzenia w jedną całość. Tak dzieje się na przykład w wyobraźni J. Słowackiego, który w *Beniowskim*, opisując dziewczętko napotkane przez bohatera wewnątrz spróchniałego drzewa, rzuca:

[...] nazwałbym ją prządką  
Arachną. [podkr. – M.S.] – Muza moja sama nie wie,  
Jaką od innych odznaczyć pieczętką  
Ów utwór nowy [...]⁴.

Nieprzypadkowo chyba nazwanie dziewczyny „prządką Arachną”, pomijając walor obrazowy (skojarzenie z osnutym pajęczynami wnętrzem dziupli), rozwija u poety refleksję o autotematycznym charakterze⁵.

Obraz kobiety – prządki wydaje się czymś więcej niż realistycznym odbiciem prawdy o kobiecych zajęciach, niekiedy bowiem wizja ta nabiera cech symbolicznych. Przędzenie i tkanie to ludzki kunszt, który wiąże się z takim mistrzostwem, że może wzbudzić zazdrość bogów (Arachne); może także nadać sens życiu kobiety, zorganizować je i stać się ucieczką przed męską presją (Penelopa); to wreszcie boski kunszt polegający na sztuce splatania nici ludzkiego losu, nici o odpowiedniej strukturze, sile i długości (Kloto). Przędzenie jest więc twórczością, aktem kreacji (także boskiej), wprowadza ład w życie kobiety, wytyczając ścisłą granicę między jej światem a światem męskim. Jeśli przędzenie, jako praca domowa, wykonywane jest wyłącznie przez kobiety, to jedynym wyjątkiem wydaje się tu Herkules, który podczas słynnej miłosnej przygody z królową Omfale zamienił swoją maczugę na wrzeciono⁶. Przędze-

<sup>4</sup> J. Słowacki, *Utwory wybrane*, t. 1, posł. J.M. Rymkiewicz, Warszawa 1999, pieśń III, w. 466–471.

<sup>5</sup> Zwrot w kierunku własnego dzieła wyraża się w pytaniu skierowanym do Muzy: jak „odznaczyć” (określić? nazwać? rozpocząć?) utwór, którego szwy konstrukcyjne wytrwale podkreśla, unaocznia czytelnikowi? Szerzej o dialogach Słowackiego z Muzą zob. M. Siwiec, *Pożegnanie z Muzą. Słowackiego redefinicja poezji* [w:] *Ja – poeta. Juliusz Słowacki*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2010.

<sup>6</sup> Przy takim zajęciu prezentują go niezliczone ujęcia ikonograficzne. Wymienić tu można choćby obrazy Lucasa Cranacha Starszego, Bartholomäusa Sprangera, Antonio Belucciego, François Lemoine’a. Ciekawe zresztą, że wizerunki Herkulesa i Omfale w starożytności są rzadsze, a już w upokarzającej sytuacji, w której symbol męskości zaprzęgnięty zostaje do najbardziej kobiecej pracy, niemal się go nie portretuje. Osobną kwestię stanowi owa niewspół-

nie jest także jedną z nielicznych aktywności typowo kobiecych pozostawiających po sobie trwałe ślady w postaci przędzy, nici, potem utkanego materiału. Z. Freud „opisał tkactwo jako jedyny wkład kobiet w cywilizację, wynalazek symbolicznie związany z ich «defektem genitaliów»”<sup>7</sup>. Trudno w tym miejscu nie odwołać się do współczesnych feministycznych teorii literatury, wykorzystujących w maksymalnym stopniu metafory związane z przędzeniem i tkaniem. Najpopularniejszą z tych teorii jest *arachnologia* Nancy K. Miller<sup>8</sup>, wywiedziona ze wspomnianej wyżej historii ateńskiej królowej – tkaczki; jednocześnie pamiętać trzeba i o Barthesowskiej koncepcji tekstu-tkaniny, który „tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci”<sup>9</sup>. Na marginesie warto zauważyć, że z cytowanego wcześniej fragmentu *Beniowskiego* wynika, iż skojarzenie tkaczki – prządki Arachne z kwestiami twórczości literackiej, choć nie kobiecej, potencjalnie było obecne już w myśleniu dziewiętnastowiecznym.

\* \* \*

Największą grupę „pieśni prządek” (czy też pieśni o prządkach) stanowią opracowania muzyczne fragmentu dramatu Goethego, a wśród nich *Gretchen am Spinnrade* F. Schuberta (1814, uznawana za pierwszą pieśń romantyczną) i nosząca ten sam tytuł młodzieńcza pieśń R. Wagnera (1831, z cyklu *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*, op. 5) oraz opracowanie włoskie *Perduta ho la pace* G. Verdiego (1838, ze zbioru *Sei romanze*, op. 5)<sup>10</sup>. Co ciekawe,

mierność, w wyniku której przędzenie przez Herkulesa jest oznaką jego upadku, zagubienia, w przypadku kobiet zaś – nadaje sens ich życiu.

<sup>7</sup> Cyt. za: N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 491, przyp. 9. Uwagę Freuda o tkactwie rozciągnąć można również na akt przędzenia, jako bezpośrednio poprzedzający tkanie, nawet w większym stopniu twórczy, skoro w jego wyniku z przędzy („niczego” w praktycznym świecie kobiet) powstaje nić („coś”, co ma bardzo konkretne zastosowania i dopiero poddane być może, jako gotowy materiał, dalszej obróbce).

<sup>8</sup> *Ibidem*. Za N.K. Miller dodać można do mitologicznych prządek/tkaczek również Ariadnę, której nić ratuje Tezeusza i staje się cennym budulcem teorii obecności kobiety w tekście. Polski czytelnik ma również szansę zapoznać się z „pajęczymi” i „tkackimi” teoriami pisarstwa kobiecego – z próbą powiązania czynności plecienia (przędzenia) i tkania z aktem twórczym mówienia oraz pisania – dzięki tekstowi K. Szczuki, *Prządky, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet* [w:] *eadem, Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

<sup>9</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, cyt. za: N.K. Miller, *op. cit.*, s. 489.

<sup>10</sup> Opracowań muzycznych tekstu rozpoczynającego się od słów *Meine Ruh' ist hin* powstało co najmniej kilkanaście, a wśród nich m.in. pieśń lubianego przez Goethego C.F. Zeltera; wątek polski reprezentuje dzieło Antoniego Radziwiłła (autora pierwszego muzycznego opracowania *Fausta*), ponadto istnieje pieśń C. Loewego (op. 9 nr 2), we francuskim tłumaczeniu pieśń Małgorzaty opracował Hector Berlioz (*Romance de Marguerite*), tłumaczenie rosyjskie z kolei umuzyczył Michaił Glinka (*Тяжка печаль и грустен свет*). Dodać do tego można od-

dla wielu romantycznych kompozytorów zetknięcie z dziełem Goethego staje się jedną z młodzieńczych fascynacji, utwory pieśniowe zaś umuzyczniające fragment dramatu, w którym – siedząc przy kołowrotku – Małgorzata snuje nie tylko nitki, ale też refleksje nad własnym życiem, to pierwociny warsztatu kompozytorskiego (świadczą o tym daty powstania pieśni, ich lokalizacja w pierwszych opusach).

Zaledwie siedemnastoletni Schubert stworzył w swojej *Gretchen am Spinnrade* arcydzieło będące niedoścignionym wzorem dla pieśni romantycznej<sup>11</sup>. Wybrany przez niego tekst charakteryzuje się wewnątrz dramatu sporą autonomią. Oto młodzianka Małgorzatka<sup>12</sup> nie może skupić się na czynności, którą powinna się zajmować jako porządna dziewczyna; siedzi w swoim pokoiku „samotna przy kołowrotku”<sup>13</sup>, a moment przędzenia staje się dla niej okazją do refleksji nad samą sobą. Tekst dramatu nie precyzuje nawet, czy Małgorzatka rzeczywiście przędzie, czy zaprzestała owej czynności skupiona na monologu wewnętrznym. Można przyjąć, że szczególne ukształtowanie tekstu – jambiczny tok tak odczuwalny w niemieckim oryginale – to próba zilustrowania monotonnego ruchu kołowrotka. Że Małgorzatka ma w zwyczaju pracować, wiadomo ze scen wcześniejszych, w których, wrywając swą rączkę, tłumaczy Faustowi: „Proszę jej nie całować! Brzydka jest, nieładka. / Bo ileż ja się tymi rękami narobię! / [...] sama sprzątam, / Gotuję, dziergam, szyję, ścieram kurze”. Na ile można poznać bohaterkę z tych kilku fragmentów, jest ona dziewczęciem prostym (i świadomym swej prostoty, za którą w scenie ogrodowej przeprosza Fausta, przekonana, że nie mogła zainteresować tak wyedukowanego i obytego amanta), otwartym (opowiada niemal obcemu mężczyźnie o swoim życiu, obyczajach domowych, zwierza mu się z tragedii, jaką była dla niej śmierć siostrzyczki) i dobrze rozwiniętym emocjonalnie (wymiana kilku spojrzeń z tajemniczym nieznanym wyzwoliła

---

powiednie fragmenty oper faustycznych, w których jednak zazwyczaj scena kołowrotkowa nie stanowi obiektu głębszego zainteresowania. W *Fauście* Gounoda na przykład Małgorzata przy kołowrotku zostaje jedynie wykorzystana jako wizja, którą Mefistofeles podsunie tytułowemu bohaterowi, aby tym łatwiej go usidlić. Bohaterki z kolei z upodobaniem będą śpiewały inny muzycznie napiętnowany fragment dramatu Goethego – balladę o królu w Thule. Wykonania części wymienionych wyżej pieśni zawiera wydawnictwo płytowe *Goethe Lieder. Erlkönig. Gretchen am Spinnrade. Gretchens Bitte*, Hungaroton Collection, HCD 32323.

<sup>11</sup> H. Hryszczyńska cytuje opinie niemieckich badaczy i wykonawców na temat *Gretchen am Spinnrade*: „Meisterstück”, „Meisterlied”, „od razu pełnia”, pieśń „o wyjątkowej wprost intensywności”. H. Hryszczyńska, *Franz Schubert: „Gretchen am Spinnrade” do słów J.W. Goethego (1814)* [w:] *Forma i ekspresja w liryce wokalne 1808–1909. Interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1989, s. 17–18.

<sup>12</sup> Polska tradycja nazywania bohaterki pełną wersją imienia Małgorzata jest nie tylko błędna z punktu widzenia oryginału (Gretchen), ale też nie oddaje odpowiednio charakterystyki tej postaci. Z uwagi na tłumaczenie A. Pomorskiego, do którego odwołuję się w dalszej części tekstu, nazywać będę bohaterkę Małgorzatką, nie zaś Małgosią, choć ta druga wersja ma w Polsce dłuższą tradycję.

<sup>13</sup> Wszystkie cytaty z polskiego przekładu *Fausta* podaję za: J.W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1999.

w jej sercu tak silne uczucie; choć oczywiście fakt ten można przypisać pewnej konwencji epoki). Gdy pod koniec sceny w ogrodzie Marty Małgorzatka, bawiąc się stokrotką, wróży sobie, czy Faust ją kocha, wyraźnie drży na dźwięk upragnionych słów. Zgodnie z logiką rozwoju uczucia w kolejnej scenie emocje powinny zostać pogłębione. Tak właśnie się dzieje, gdy, siedząc samotnie przy kołowrotku, Małgorzatka analizuje swoje odczucia. To znamienne, że praca, na którą tak narzekała przed Faustem, staje się dla niej tłem czynności intelektualnej, punktem wyjścia do werbalizacji własnych uczuć. Cechy językowe jej wypowiedzi uzupełniają portret postaci. Czterozgłoskowy w oryginale wiersz tego fragmentu jest przykładem niedoścignionej zwięzłości – zarówno metrycznej, jak i treściowej. Małgorzatka opisuje swój sposób widzenia świata, używając rzeczowników konkretnych i wielu słów jednosylabowych<sup>14</sup>, posługuje się prostymi i kontrastowymi zestawieniami, podkreśla swój osobisty stosunek do rzeczywistości (duże nagromadzenie zaimków, także dzierżawczych); wydaje się niezdolna do myślenia abstrakcyjnego, nie posługuje się metaforami ani innymi środkami poetyckimi. Używa nieskomplikowanej składni, a rozczłonkowanie zdań jej wypowiedzi pokrywa się ze strukturą wersyfikacyjną tekstu (każdy człon zdania Małgorzatki ogranicza się więc do ledwie czterozgłoskowego rozmiaru). Posłużywszy się raz jakąś konstrukcją składniową, zaraz powtarza ją, a paralelizmy owe nie mają walorów brzmieniowych („muzycznych”), lecz raczej obrazują niezbyt wyszukany język dziewczyny. To, czego pragnie, nazywa wprost („Przecież to jemu / Oddaję się cała. [...] Ach, objąć go, / Ach, umiłować, / Być całowaną / I całować, całować!”), ale widzieć w tym należy nie oznakę dojrzałości i świadomości swoich emocji, lecz całkowitą niefrasobliwość, gotowość poddania się emocjom bez względu na konsekwencje. To bezgraniczne oddanie się uczuciu stanowi punkt kulminacyjny fragmentu.

Jest w tym tekście jednak coś, co nie pozwala widzieć w przędącej Małgorzatce jedynie bezrefleksyjnego podlotka, pozbawionego zdolności rozpoznania własnej sytuacji. To powracająca fraza początkowa „O, jak mi smutno, / O, serce moje!” („Meine Ruh’ is hin / Mein Herz is schwer”<sup>15</sup>). Za pierwszym razem fraza ta związana jest z odczuciem smutku, gnębiącego Małgorzatkę ze względu na nieobecność ukochanego, potem jednak – gdy dziewczę zagłębia się we wspomnienia, relacjonuje etapy swojej znajomości z Faustem, a wreszcie odtwarza moment przypieczętowania związku, nadania mu wymiaru fizycznego („I uścisk dłoni, / I ach! pocałunek: / Któż się obroni!”) – dwukrotny powrót frazy wyrażającej niepokój wydaje się mieć głębsze znaczenie. Dziwny niepokój trapi bowiem Małgorzatkę, pomimo że – jak wynika z mnożących się słów pocałunkach – jej związek kwitnie.

<sup>14</sup> Zwięzłą analizę cech językowych wiersza zawiera przywoływany wcześniej artykuł H. Hryszczyńskiej, *op. cit.*, s. 21–22.

<sup>15</sup> Cyt. za wydaniem internetowym <http://www.gutenberg.org/ebooks/2229> [dostęp: 27.04.2011].

Powtarzające się trzykrotnie słowa „Nigdy już, / Nigdy się nie uspokoję”<sup>16</sup> stanowią oś konstrukcyjną tekstu i klucz do jego interpretacji. H. Hryszczyńska dostrzega w opracowanym przez Schuberta fragmencie budowę trzyfazową. Zdaniem badaczki wstęp kreśli stan wyjściowy, który „skupia w sobie <ton podstawowy tekstu>; jest wyrazem niepokoju”; faza pierwsza „przynosi uświadomienie sobie przez bohaterkę liryczną poczucia bezsensu, rozbicia wewnętrznego, rozpadu własnego «ja»”; ośrodkiem fazy drugiej jest „uprzytomniające sięgnięcie pamięcią w przeszłość; [...] zatrzymanie czasu na rozpamiętywaniu jego postaci”; wreszcie w fazie trzeciej następuje „wybiegnięcie w przód, w przyszłość, a zarazem uobecnienie [...] tego, czego oczekuje się”<sup>17</sup>. Ta interpretacja wydaje się jedynie częściowo słuszna. Skoro bowiem prezentowany w wierszu akt refleksji Małgorzatki miałyby mieć tak wyraziście dynamiczny, rozwojowy charakter, dlaczego powstrzymywać go powracającymi frazami pierwszej zwrotki, którą badaczka określa mianem „stanu wyjściowego”? Zamiast zmierzać od punktu wyjścia do punktu dojścia, od konstatacji niepokoju do recepty na jego uciszenie, bohaterka kluczy i pętli, snuje wciąż tę samą nitkę – by posłużyć się metaforą tej czynności, która nie tylko może symbolizować kobiecy akt twórczy, ale też bezpośrednio wykonywana jest przez postać. Przędzenie to dla dziewczyny jedna z nielubianych prac domowych, ale też monotonna czynność stanowiąca doskonały pretekst, by puścić wodze fantazji (choć fantazja ta nie jest zbyt bujna i krąży jedynie wokół spraw bezpośrednio z bohaterką związanych). Przędzenie staje się idealną metaforą, a wręcz obrazowym ujęciem jej sposobu myślenia. Mechanizm kołowrotka fiksuje pracę i myśli wokół tego samego przedmiotu; wirujące koło wyznacza krąg myśli Małgorzatki, powracających niemal mechanicznie do punktu wyjścia, którym jest jej niepokój. Sama sobie tego jeszcze nie uświadamiając, Małgorzatka intuicyjnie rozpoznała własną sytuację, grożące jej niebezpieczeństwo i pozór, jaki kryje się za wyidealizowanym obrazem kochanka. Kołowrotek zaś to nie tylko przedmiot bez znaczenia, rekwizyt płci i stanu społecznego młodej prządki, ale też metafora kobiecej autorefleksji i sposobu myślenia.

Schubertowska pieśń *Gretchen am Spinnrade* doskonale wpisuje się w przedstawiony wyżej porządek lektury fragmentu *Fausta*<sup>18</sup>. Konstrukcja

<sup>16</sup> W tłumaczeniu A. Pomorskiego zbyt długi ostatni wers powtarzających się zwrotek o niepokoju Małgorzatki powoduje jednak pewien rytmiczny dysonans, który jedynie częściowo odpowiada oryginałowi. U Goethego jednostka dłuższa, sześćogłoskowa, przypada w wersie trzecim strofy i na tle jambicznego toku reszty tekstu pobrzmiewa rytmem amfibrachu. Niemniej jednak w obu wypadkach mamy do czynienia ze zjawiskiem zaburzenia rytmicznej jednostajności wiersza, które dokonuje się nieprzypadkowo w zwrotce wyrażającej wahanie, zagubienie bohaterki, jej wewnętrzne wątpliwości.

<sup>17</sup> H. Hryszczyńska, *op. cit.*, s. 21.

<sup>18</sup> Wydaje się, iż do interpretacji fragmentu w rzeczywistości nie jest potrzebna znajomość całego dramatu. Tekst Małgorzatki przy kołowrotku był zresztą równie popularny poza kontekstem całego dzieła (ze względu na opublikowanie go w autonomicznej formie). Pisze o tym H. Hryszczyńska, *op. cit.*, s. 19.

muzyczna pieśń spleciona jest z trzech znaczących motywów. Funkcję muzycznej ilustracji obrotowego ruchu kołowrotka pełni w pieśni ostateczny, wirujący górny głos akompaniamentu, który w pieśniach prządek częstokroć będzie powracał. Niemal niewstrzymane w ruchu, motoryczne przebiegi szesnastkowe stanowią dynamiczne tło dla rozwoju motywu głównego – linii wokalu. Dynamika tego ruchliwego akompaniamentu jest jednak pozorna; motyw rozpoczęty od wychylenia ku górze (o niewielką odległość tercji) powraca do dźwięku pierwszego i wychyla się tym razem ku dołowi, również o tercję, ale wypełnioną przebiegiem sekundowym, by ostatecznie powrócić do dźwięku zasadniczego rozpoczynającego od nowa ten obiegnik. Ów motyw, krążący wokół głównego dźwięku, uporczywie powtarzany w całej pieśni (wyjątkiem jest fragment po pierwszym napomknieniu bohaterki o całusie, ilustracyjnie wiązany z wizją „zerwanej nitki”), charakteryzowany jest jako „element odzwierciedlający stan duchowy lirycznego bohatera”<sup>19</sup>. Szybki przebieg dźwiękowy o charakterze augmentatywnie potraktowanego obiegnika kryje w sobie potencjał ruchu, który jednak stłumiony zostaje przez niewielki ambitus, w jakim został zamknięty. Mimo energii, jaką kumuluje, motyw przez całą pieśń pozostanie tylko nerwowym pulsowaniem, powstrzymywanym wybuchem – nawet w momentach większego wzburzenia bohaterki, jej uniesień, gdy akompaniament zostanie nieco zmodyfikowany (pierwszy interwał motywu zmienia się płynnie – od początkowej tercji, przez wychylenia sekundowe, aż po kwinty i seksty w wybranych momentach pieśni). Wyrażony pierwszymi słowami Małgorzatki niepokój znajduje więc doskonałe odzwierciedlenie we wskazanym głównym motywie akompaniamentu, a dodatkowo jeszcze podkreślony jest powtarzającym się dźwiękiem basowym, który z uwagi na ukształtowanie rytmiczne pobrzmiewa pewną nieregularnością (w metrum 6/8 zaznaczone zostają pierwsza i trzecia z ósemkowej grupy, a więc część mocna i słaba taktu – to „pukanie” w dolnej linii akompaniamentu pojawia się jakby wbrew rytmowi bardzo płynnego, kołyszącego się metrum pieśni).

Trzecim, najbardziej wyrazistym elementem muzycznym konstruującym pieśń Schuberta jest linia wokalu, oparta na powtórzeniach głównego zwrotu melodycznego. Wznoszący sekundowo pochod stanowi rodzaj „motywu embrionalnego”<sup>20</sup>, a jego nieskończone powroty nadają pieśni ton jednolity, pomimo kulminacji i zmian wariacyjnych. Cechą równie istotną jest frazowanie melodii. Krótkie człony zdaniowe, zgodne z podziałem wersowym tekstu, znalazły odzwierciedlenie w rwącej się co chwila melodii dzielonej na dwutaktowe odcinki. Cezura między frazami, zaznaczona krótkimi pauzami, przypomina łkanie, westchnienia (technicznie ten sposób użycia pauzy przypomina barokowe *suspiratio*), ale też spowalnia tempo podawania tekstu pieśniowego, wprowadzając do portretu bohaterki pewien rys namysłu, re-

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>20</sup> Określenie Hryszczyńskiej za H.H. Eggebrechtem, *Prinzipien des Schubert – Liedes*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1970, nr 2. Hryszczyńska, *op. cit.*, s. 26. Badaczka nazywa ten motyw również skargą, żaleniem się, lamentem, powstrzymywanym płaczem.

fleksji. Wybrane zwrotki oddzielone są od siebie dłuższymi pauzami, które pozwalają wskazać w pieśni fazy wymienione przez Hryszczyńską. W zakresie planu tonalnego pieśni najłatwiejszą do uchwycenia cechą jest nastrojowa zależność występujących w utworze tonacji moll (dominującej) i dur (związanej ze wspomnieniem ukochanego, rozpamiętywaniem całusów, wyrażeniem dziewczęcych pragnień).

Linia melodyczna pieśni rozwija się, zmierzając ku dwóm kulminacjom, związanym z motywem całowania i każdorazowo wygaszającym napięcie, wyzwolone wysokim rejestrem i zatrzymaniem na długiej wartości (*fermata*), poprzez powrót frazy refrenicznej wyrażającej niepokój. Ukształtowanie linii melodycznej wydaje się powtarzać gest wirowania kołowrotka i akompaniamentu, ich ciągle powracanie do punktu wyjścia; pojawia się tu emocja, wyrażona energicznym wyjściem ku górze, która następnie ulega wyciszeniu i uspokojeniu przez pełen niepokojem refren. Powtórzeniem tej frazy na końcu pieśni Schubert nie tylko zamyka utwór elegancką klamrą kompozycyjną, ale też pozwala wygasnąć napięciu drugiej kulminacji. W ten sposób śpiewająca pieśń bohaterka – Małgorzata, nie Małgorzatka – kończy ją w tonie niespokojnej rezygnacji; musi wyzbyć się najmocniejszych porywów serca, które ustępują wszechogarniającemu niepokojowi, smutkowi, który nigdy się nie skończy. Jak stwierdza Hryszczyńska, „Schubert jak gdyby **antycypuje** los swojej bohaterki. Przedstawia ją jako postać **już** tragiczną. [...] wydaje się, iż w muzyce przedstawia on nie Małgorzatę ze sceny 15-tej *Fausta*, lecz z finału tragedii Goethego”<sup>21</sup>. Wnikliwie czytając fragment poetycki, można dojść jednak do wniosku, iż scena refleksji młodej dziewczyny pracującej przy kołowrotku niesie w sobie ziarno późniejszego tragizmu postaci, a Schubert jest przede wszystkim doskonałym interpretatorem tego tekstu.

Schubertowski utwór jest jednocześnie ilustracyjną pieśnią prządki i refleksyjnie pogłębionym portretem wewnętrznym dziewczyny. Podobny efekt próbował osiągnąć w swoim opracowaniu *Gretchen am Spinnrade* R. Wagner<sup>22</sup>. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że próba zilustrowania motywu kołowrotka poprzez *tremolando* w dolnym głosie akompaniamentu to pomysł nie w pełni trafiony. Tempo sekundowego trylowania i niski rejestr motywu, choć pozwalają w łatwy sposób zbudować aurę zagrożenia, niepokoju (w takim znaczeniu zresztą ten motyw muzyczny występuje najczęściej), jednak niewiele mają wspólnego z miarowym wirowaniem kołowrotka. Tym bar-

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>22</sup> Ta młodzieńcza kompozycja Wagnera nie cieszy się specjalnym zainteresowaniem jego monografistów. B. Pociąg wymienia ją jedynie w dorobku twórcy (B. Pociąg, *Wagner*, Kraków 2004, s. 21). Z. Jachimecki uzupełnia, iż pieśni (*Siedem kompozycji do „Fausta”*) nie były szerzej znane aż do publikacji w 1916 roku, oraz podkreśla, iż „Są to utwory nieprzypominające w niczym indywidualności Wagnera i poza pewną reminiscencją z Schuberta w pieśni Małgorzaty [...] należą stylem swym do XVIII wieku, kiedy pieśń stawiała pierwsze, niepewne jeszcze kroki”. Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1983, s. 16. W opinii tego badacza młodzieńcze starcie Wagnera z pieśnią wykazało jego zupełną bezradność wobec tej formy i nieumiejętność wykorzystania tkwiącego w niej potencjału.

dziej, że wibrujące sekundowo dźwięki powracają jedynie w partii fortepianu, przed refrenicznymi nawrotami frazy „Meine Ruh” i poza tym w pieśni nie występują. Gretchen pozbawiona więc została swojego dramatycznego atrybutu, aczkolwiek odświeżająco w formule pieśni prezentuje się zastosowanie motywu *tremolando* na samym końcu kompozycji zamiast powtórzenia refrenu, jak to było u Schuberta (finalne odczucie niepokoju zostaje zaznaczone, ale nie w sposób dosłowny).

Czoło motywu wokalnego pieśni Wagnera, wcześniej wprowadzonego jako druga, wyższa linia akompaniamentu, do złudzenia przypomina łkający motyw Schuberta z lekko wznoszącą sekundowo melodią. Stosowanie pauz oddzielających kolejne frazy tekstu – zachowujące zgodność z jego brzmieniem literackim – oddane zostało wszakże w przesadny sposób. Pierwsza pauza oddziela od razu pierwszą linijkę tekstu („Meine Ruh’ ist hin”), a w opracowaniu trzeciej zwrotki pauzy wręcz szatkują melodię na dwunutowe części, nie zawsze zresztą zgodne z podziałem na słowa (w wersach pierwszym i trzecim – „Mein ar-mer Kopf [...] Meiner ar-mer Sinn” – podział przeprowadzony został wewnątrz środkowego słowa). Takie ukształtowanie melodii wpływa na artykulację śpiewu (brak kantylenowego *legato*); sposób śpiewania tych fraz (utrzymanych w dynamice *piano*) przypomina faktyczne łkanie, płacz uniemożliwiający płynność wypowiedzi. Co więcej, w pieśni znajdują się liczne akcentowane dźwięki (jak w zwrotce drugiej w wersji „Wo ich *ihn* nicht hab”), co w połączeniu ze wskazanymi wcześniej pauzami rozdzielającymi frazy melodyczne wzbogaca portret bohaterki lirycznej o zupełnie nieoczekiwane rysy, których nie posiadała ona ani w dramacie Goethego, ani w pieśni Schuberta. Małgorzata Wagnera, równie tragiczna i wzniosła jak jej pieśniowa poprzedniczka, wydaje się kobietą histeryczną, niezrównoważoną, brak jej melancholijnej zadumy nad własnym losem, raczej się nad nim użala. Uznać wręcz można, biorąc pod uwagę dynamiczne przechodzenie od *piano* do *forte* oraz częste zmiany rejestru (czoło motywu znajduje się w średnicy oktawy razkreślnej, ale już dalsze fragmenty często wychodzą ku dźwiękom dwukreślnym; kompozytor stosuje również skoki melodii o znaczne odległości), że stan psychiczny bohaterki jest podobny do tego, w którym znajdzie się na końcu I części dramatu, gdy Faust odnajdzie ją w więzieniu<sup>23</sup>. Tym razem więc mamy do czynienia z wizją prządki, której rytm wirującego kołowrotka nie przynosi ulgi ani nie skłania jej do refleksji nad samą sobą, a jedynie do gwałtownego wyrzucenia z siebie emocji – może dlatego, że w Wagnerowskiej pieśni kołowrotek milczy, nie kręci się, a więc nie jest w stanie nadać żadnego sensu egzystencji siedzącej przy nim kobiety.

Rekwizytu kołowrotka pozbawiona została również Małgorzata w pieśni G. Verdiego. *Perduta ho la pace* brzmi nutą dramatyczną, charakterystycz-

<sup>23</sup> Interesującym uzupełnieniem tych rozważań może być fakt biograficzny, wiążący zainteresowanie Wagnera dramatem Goethego z inspiracją aktorską – kreacją siostry kompozytora – Rozalii – w roli Małgorzaty (Lipsk, lato 1829). Zob. J. Köhler, *Richard Wagner. Ostatni Tytan*, Warszawa 2004, s. 79.



ną raczej dla arii operowych tego kompozytora niż dla tradycji liryki wokalne-nej okresu romantyzmu<sup>24</sup>. Nie ma w niej prób malarstwa muzycznego, które odtworzyć mogłyby aurę niepokoju młodziutkiej prządki. Powracająca fraza „Perduta ho la pace” nie wnosi do tej kompozycji rysu lirycznej zadumy. Z uwagi na bardzo kontrastową budowę poszczególnych części w utworze Verdiego powracająca fraza o niepokoju wydaje się refrenem ronda, rozdziela-jącym mało do siebie podobne kuplety. Charakterystycznym rysem melodii<sup>25</sup> pieśni jest częste zawieszanie fraz muzycznych po skoku do góry (np. o tercję na ostatnim słowie trzeciej zwrotki „il senno m'è tolto!”<sup>26</sup>), co w muzyce – jeszcze od czasów baroku – służyło wyartykułowaniu krzyku (*exclamatio*); w opracowaniu refrenu ten efekt pojawia się jedynie za pierwszym razem, w dalszych powtórzeniach melodia jednak opada. Wydaje się, że Małgorzata Verdiego nie jest nieśmiałą, zaskoczoną siłą własnych emocji, nieco zrezygnowaną w obliczu dręczącego ją niepokoju dziewczyną, ale raczej kobietą bardzo dramatycznie przeżywającą perypetie miłosne, egzaltowaną. Siłę jej emocji podkreślają nie tylko krzyki, liczne dźwięki atakowane artykulacją *sforzato*, lecz także łamane oktawy (*tremolo*) w akompaniamencie, po które kompozytor sięga w pieśni kilkakrotnie, m.in. przed powrotem refrenicznego „Perduta ho la pace”. Największą wreszcie różnicę w zestawieniu z omówio-nymi wcześniej pieśniami przynosi zakończenie utworu Verdiego. Oto w tłu-maczeniu Balestriego Małgorzata kończy swą pieśń słowami „Baciarlo potesi, / far pago il desir! / Baciarlo! e potessi / baciata morir”, nie wracając już do

<sup>24</sup> Pieśń ta należy do zbioru *Sei romanze (Sześć romansów)*, który był pierwszą opublikowa-ną przez Verdiego kompozycją (Mediolan 1838). H. Swolkień, skrótoowo omawiając te pieśni, cytuje niezbyt pochlebną opinię na ich temat, wyrażoną przez biografę Verdiego, Carlo Gattiego („Styl muzyki jest dramatyczny, słowa barwne, lecz forma uboga”), choć znajduje on i zale-ty młodzieńczych kompozycji, w których twórca „ujawnia [...] charakterystyczne cechy swe-go muzycznego temperamentu, żywiołowego i porywającego, a faktura daleka jest od banału”. H. Swolkień, *Verdi*, Kraków 1983, s. 27.

<sup>25</sup> Za charakterystyczne dla *Perduta ho la pace* uznać trzeba także to, że kontur melodii dla wielbicieli twórczości operowej Verdiego brzmi znajomo. Swolkień (*Ibidem*, s. 29) przywołuje jako kontekst dla *Sei romanze* m.in. *Nabucco* i *Il Trovatore*. Zwłaszcza ta druga opera, a kon-kretnie partia Azuceny (*Stride la vampa!*, Akt II, sc. I), pobrzmiewa podobnym konturem me-lodii, intonacją i ekspresją. Warto przy tym pamiętać, że stara Cyganka śpiewa o wydarzeniach z niemowlęctwa Manrica – a więc wspomina, jak pod wpływem obłędu spaliła własnego syna. Wnioskowanie, iż obraz dalszych losów dramatycznych Małgorzaty i motyw dzieciobójstwa mógł spleść się w wyobraźni Verdiego z ową melodią, którą później (oczywiście znacznie prze-tworzoną) posłużył się w dramatycznym monologu Azuceny, jest zapewne zbyt dalekosiężne. Trudno jednak o bardziej dramatyczną scenę operową, a jej melodyczne pokrewieństwo z wcześ-ną pieśnią Verdiego podkreśla jedynie, iż zaangażował on do tego utworu środki znacznie prze-kraczające możliwą (i właściwą) interpretację wiersza Goethego.

<sup>26</sup> Wszystkie cytaty z tekstu podaję za wydaniem nutowym G. Verdi, *Composizioni da Camera per Canto e Pianoforte*, Milan, G. Ricordi & C., [ok. 1948]. Wydanie zamieszczone na stronie internetowej [http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP04697-Verdi\\_Songs\\_-\\_1\\_to\\_pg\\_9\\_.pdf](http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP04697-Verdi_Songs_-_1_to_pg_9_.pdf). Rzeczą osobną jest wyraźne zdynamizowanie tłumaczenia przez L. Balestriego, który zastosował na końcu wspomnianej frazy wykrzyknik, niewystępujący w oryginale („Ist mir zerstückt”).

pełnego smutku i rezygnacji stwierdzenia o utraconym spokoju (jak to było w pieśni Schuberta i po części u Wagnera). Co więcej, wyrażone w ostatnich słowach włoskiego przekładu pragnienie pocałunku – a po nim choćby śmierci – w muzyce wiąże się z zastosowaniem łagodnego wyciszenia w tonacji durowej. Początkowa tonacja *d-moll* w toku pieśni przekształca się, zmierza ku rejonom durowym, by skwitować marzenie Małgorzaty optymistycznym *D-dur*. Choć we wszystkich pieśniach opartych na tekście Goethego występują odchylenia durowe od zasadniczej tonacji molowej (zwłaszcza w częściach poświęconych portretowaniu przez prządkę ukochanego), tu jednak zmiana jest diametralna. Małgorzata Verdiego jest nie tylko pogodzona z własnym niepokojem, ale wręcz znajduje ukojenie w cierpieniu miłosnym, w marzeniu o miłosnej śmierci. Kołowrotek, jego niepokojący monotony terkot, który powinien skłaniać przędącą kobietę do refleksji nad samą sobą, tu jest niepotrzebny. Ta Małgorzata jest zdecydowana i szczęśliwa z podjętej decyzji, nawet jeśli finalnie przyniesie jej ona unicestwienie.

Skoro możliwe jest napisanie pieśni Małgorzaty przy kołowrotku bez tego rekwizytu, to nie powinno dziwić również, iż sama sytuacja liryczna, obraz terkoczącego kołowrotka, mógł zostać uwieczniony w muzyce. Stało się tak w jednej z cyklu *Pieśni bez słów* F. Mendelssohna<sup>27</sup>. Poza literackim tytułem tej miniatury – *Spinnerlied* – niewiele wydaje się łączyć utwór ze sceną z Goethego. Ten fakt jest odczuwalny od pierwszych taktów kompozycji, pełnej lekkości, staccatowych odbić, pasaży i przede wszystkim motorycznego ruchu głównego motywu – kręcącego się kołowrotka. Ten zaś wiruje u Mendelssohna w rytmie i takcie identycznym, jak w pieśni Schuberta, nawet jego ruch (szesnastkowy obiegnikowy wokół dźwięku głównego) jest lustrzanym odbiciem tamtego. Jednak już chromatyzacja tego przebiegu, który opiera się na odległościach półtonowych, służy nie tylko ilustracji wirowania tytułowego kołowrotka. Zmniejszenie odległości dźwięków głównego motywu wpływa na znaczne przyspieszenie<sup>28</sup>, co pozwala osiągnąć również efekt lekkości, podkreślony dodatkowo jasnym brzmieniem tonacji *C-dur*, w której odzywa się na końcu drugiego taktu kompozycji pierwsze współbrzmienie. Zmiany tonacji w przebiegu tej miniatury nie zaburzają pierwszego wrażenia lekkości i optymizmu, które dodatkowo potęgowane jest przez melodię rozwijaną

<sup>27</sup> Pieśni bez słów powstawały obok – i niemal równocześnie – z pieśniami wokalnymi tego kompozytora. Pierwsze szkice tego rodzaju powstały dla salonu śpiewaczki Livii Frege (*Lieder mit und ohne worte*). K.-H. Köhler, *Mendelssohn-Bartholdy*, Kraków 1980, s. 75. Wydanie nutowe F. Mendelssohn-Bartholdy, *Pieśni bez słów. Lieder ohne worte. Na fortepian. Wybór*, oprac. S. Szpinalski, Kraków 1953. *Spinnerlied* (op. 67 nr 4) wydana została w VI zeszytzie *Pieśni bez słów* (1845).

<sup>28</sup> Skutkiem ubocznym tempa (*presto*) nadanego temu ilustracyjnemu motywowi oraz użycia w jego przebiegu chromatyki jest fakt, iż zwłaszcza w kulturze anglosaskiej pieśń ta bywa częściej nazywana *Bee's Wedding*, co kojarzy ją bliżej z innym dźwiękonaśladownictwem muzycznym – *Lotem trzmiela* N. Rimskiego-Korsakowa, nie zaś z aktem przędzenia.

z wybranych dźwięków obiegnikowego, wirującego motywu (artykułowaną zresztą *staccato*, co dodaje jej pewnej żartobliwości).

W fortepianowej miniaturze Mendelssohna zobaczyć można drugi – obok tonu serio, w którym prządki portretowali Schubert, Wagner i Verdi – rysunek tych postaci kobiecych, a właściwie związanego z nimi zajęcia. Tym razem nie jest to obraz pracy wzbudzającej w kobiecie refleksję i autoanalizę, ale pogodna, wręcz żartobliwa wizja aktywności, która może przynieść radość.

Kolejne przykłady pieśniowych prządek, którym należy się chwila uwagi, pochodzą z repertuaru Moniuszki, potwierdzając tym samym zarówno szerokie europejskie koneksje twórczości polskiego mistrza, jak i popularność owego motywu w pieśniach. *Prząśniczka* i *Prządkę* łączy ponadto fakt, iż zaliczane są do wyróżnianego w twórczości Moniuszki gatunku „piesnek sielskich”<sup>29</sup>.

Moniuszkowska *Prząśniczka*, pochodząca z *III Śpiewnika domowego*, wydana została w doborowym towarzystwie *Czatów A. Mickiewicza* i *Psalmu X J. Kochanowskiego*, obok których wszakże śpiewnik ten zawierał między innymi opracowania poezji S. Witwickiego. Napisana do wiersza J. Czeczota *Prząśniczka* stanowi być może żartobliwy kontrapunkt dla śpiewanej przez Gustawa w IV części *Dziadów* pieśni o dziewczynie, której słaba pamięć nie pozwala zbyt długo poświęcać uwagi nieobecnemu kochankowi<sup>30</sup>. „Ta pamięta lepiej, / której dłuższa nieć” podsumowuje tekst refrenu pieśni<sup>31</sup>, uzupełniając portret romantycznej prządki o kolejny element – pamięć.

Przędzenie wiąże się nie tylko z autorefleksją kobiecą, ale i jako odwieczna tej płci aktywność wydaje się posiadać siłę nośnika tradycji. Tak rozumieć można wplecenie w sytuację liryczną *Prząśniczki* umoralniającej pogadanki o wierności. Tekst skonstruowany został w dwóch płaszczyznach: czasu teraźniejszego „aniołów dziewczeczek”, które przędą, oraz sytuacji przeszłej – przykładu młodzieńca („Poszedł do Królewca młodzieniec z wiciną”). Podczas gdy dziewczęta siedzą realnie, tu i teraz, przędąc, młodzieniec należy do świata wyobrażeń rozwijanego w pieśniach śpiewanych przy tego typu okazjach, wydaje się raczej wspomnieniem, figurą młodzieńca opuszczającego dziewczynę i być może wcale nie jest konkretnym ukochanym którejś z prządek. Potwierdzeniem takiej możliwości interpretacyjnej jest zmiana gramatyczna: zwrotkę pierwszą rozpoczyna wizja stadka dziewcząt przędących jedwabne niteczki, ale już w zwrotce drugiej mowa o jednej dziewczynie, łzawo żeg-

<sup>29</sup> M. Chrenkoff, *Pieśni Moniuszki – repertuar gatunków* [w:] *Pieśń polska. Rekonesans. Odębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2002, s. 57–58.

<sup>30</sup> „Naprzód ciebie wspomina / Co chwila, co godzina. [...] Potem po raz u dnia, / A potem co tygodnia. [...] / A potem co miesiąca / Z początku albo z końca” (*Dziadów* cz. IV, w. 900–909). A. Mickiewicz, *Dziady* [w:] *idem, Dzieła dramatyczne*, Warszawa 1965. Na temat roli tej pieśni w dramacie zob. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009, s. 116–117.

<sup>31</sup> Cyt. za wydaniem nutowym: S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, t. IV, Kraków 1988.

nanej przez odchodzącego do Królewca młodzieńca (ta lokalizacja, oprócz baśniowego brzmienia i odniesień lokalnych, podkreśla odległość, a więc w pieśniowym świecie nieodwołalność i długotrwałość rozstania kochanków). Może więc w historii niewiernej, która „Pamiętała trzy dni o wiernym chłopczynie”, a chwilę później była już „innemu rada”, należy widzieć raczej pieśniowe *exemplum*, jakim raczą się anielskie dziewczeczki, przędąc i przypominając w refrenie przesąd o długości nici jako oznace pamięci? Taki charakter pieśni, przestrzegającej, o dydaktyczno-moralizatorskim tonie, podkreśla rzecz jasna finał. Fakt, iż „Pryśla wąża nić”, jest wystarczającym powodem wstydu dziewczęcego; w tym momencie dwie płaszczyzny pieśni się zbiegają, niewierna dziewczyna z pieśni śpiewanej przy przędzeniu znajduje karygodną naśladowczynię wśród obecnych. Co więcej, sztuka przędzenia wiąże się nie tylko z aktywnością kobiecą, obyczajem wspólnego spędzania czasu (do tej pory prządki ukazywały się nam pojedynczo, zatopione w sobie, skupione na własnym wnętrzu – wizja Czczota i Moniuszki zdaje się podkreślać wspólnotowy charakter kobiecych prac domowych) i pielęgnowania tradycji. Służy również nauce prawd moralnych i przekazywaniu ich w pieśni, opowieści, przesądzie. Pęknięta nić na kołowrotku jednej z prządek, wywołująca u niej rumieniec wstydu, stanowi wystarczające potwierdzenie prawdziwości przesądu i nauczki dla pozostałych.

Interpretacja *Prząśniczki* nie powinna jednak zostać całkiem pozbawiona uwagi o lekkim i żartobliwym charakterze tego wiersza, w którym obrazy gonią jeden za drugim – mikroskopijne zwrotki opowiadają w błyskawicznym skrócie historię niewiernej. Dopiero co żegnano ją łzami, by po refrenie potwierdzić jej trzydniową sprawność jako prządki („Gładko idzie przędza” – skoro jest wierna), a po kolejnym powtórzeniu refrenicznych słów – komicznie zderzyć ją z wizją innego młodzieńca, który się „podsuwa z ubocza”. Nasza prządka okazuje się „dziewczyną ochoczą”, co w zderzeniu z anielskim porównaniem opisującym prządki w pierwszej zwrotce i wysoce sentymentalną postacią młodzieńca (wszak nazywany jest zdrobniale „chłopczyną”, a odchodząc to on, nie ona, zalewa się łzami!), tworzy obraz panny nieco nadpobudliwej emocjonalnie, która nie może wytrzymać bez męskiego towarzystwa<sup>32</sup>.

Muzycznym odpowiednikiem tego obrazu prządki pozostaje frazowanie melodii, zamkniętej w krótkich, zgodnych z rozczłonkowaniem tekstu Czczota, odcinkach<sup>33</sup>. Melodia ta ma sprężysty i dynamiczny charakter, nadany jej przez początkowy podskok (ta grupa rytmiczna powtarza się regularnie, co 2–4 takty, a więc za każdym razem, gdy powraca motyw odbitki rozpoczy-

<sup>32</sup> W tym miejscu wystarczy się odwołać do wzorcowego zestawienia Mickiewiczowskiej Telimeny (ośmieszanej między innymi dlatego, że jako kobieta przejmuje inicjatywę, podejmuje grę z mężczyznami, a wręcz ich uwodzi) i Zosi (anielskiego przedmiotu westchnień, który nigdy nie staje się aktywnym podmiotem zabiegów miłosnych).

<sup>33</sup> W. Rudziński podkreśla fakt, iż Moniuszko w tej pieśni modyfikuje schemat zwrotkowy; motywy „ulegają niewielkiemu, ale ważnemu wyrazowo «przekomponowaniu», dyskretnym zmianom, które podkreślają istotne momenty tekstu”. W. Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1970, s. 54.

nający nowe frazy<sup>34</sup>). Komicznie w pieśni wydają się dialogować dwa kierunki melodyki motywów melodycznych: kierunek wznoszący w zwrotkach, zwiększając napięcie, zaciekawia słuchacza, każe mu oczekiwać kulminacji (zwłaszcza po zawieszeniu w ostatnim taktie zwrotki, gdy głos wznosi się o tercję na *cis*<sup>2</sup> przy jednoczesnym *crescendo* na dwóch dźwiękach), i kierunek opadający w refrenie, wygaszający napięcie i przygotowujący nieco zaskakującą puentę (przygotowaniem tej puenty są pauzy oddzielające frazy „wić się tobie, wić!” od „Ta pamięta lepiej” i wreszcie „czyja dłuższa nić” – uderzają one zwłaszcza po płynnym przejściu zwrotki w refren, gdy spodziewamy się, że zasadą budowy pieśni będzie takie właśnie nieustanne snucie melodii, bez przerw oddzielających zwrotki i refren). Efektowi lekkości i komizmu podporządkowane jest wreszcie tempo pieśni (*presto*), które w połączeniu z sylabicznym traktowaniem słów każe wykonawcy śpiewać je z niezwykłą wprost precyzją i swadą, a wrażenie żwawości, energii podkreślają ponadto doskonale oddane w muzyce znaki interpunkcyjne, zwłaszcza wykrzykniki refrenu, obowiązkowo odbite skokiem melodii ku górze (o sekstę, a więc dość znaczną odległość).

Trudno w *Prząśniczce* nie zauważyć ilustracyjnego wirowania akompaniamentu<sup>35</sup>, który korzystając ze środków tak w ówczesnej muzyce rozpowszechnionych (choćby za pośrednictwem omówionych wyżej utworów), tu kreuje jednak nieco inny obraz muzyczny. Kołowrotek *Prząśniczki* nie odzywa się ani jednostajnie terkoczącym i pełnym niepokoju dźwiękiem z pieśni Schuberta, ani łagodnym i ulotnym wirowaniem z utworu Mendelssohna. Ruch motywu, oparty na identycznej jak w *Gretchen am Spinnrade* zasadzie muzycznej (podparcie harmoniczne akompaniamentu lewej ręki i szybkie szesnastkowe przebiegi ręki prawej), jest karkołomny, pozbawiony monotonnej regularności. Wrażenie to wynika nie tylko z wariacyjnych zmian wprowadzanych co raz do tego akompaniamentu, ale przede wszystkim stąd, iż jego obiegnikowy charakter, którego rolą jest ilustrowanie ruchu kręcącego się kołowrotka, został tu naruszony. Motyw rozpoczyna się od wychylenia sekundowego ku górze, by zaraz opaść do dźwięku wyjściowego, ale już kolejny ruch, o tercję w dół, zaraz powtórzony jeszcze raz, przenosi całość błyskawicznie w niższy rejestr, skąd powrót umożliwi regularny pasaż rozłożonego trójdźwięku. Zwiększenie odległości między dźwiękami, budującymi ilustracyjny motyw kołowrotka, nadało mu gwałtowności, spotęgowało jego dynamikę; momentami zresztą z ilustracji pozostaje już jedynie figuracyjny ruch szesnastkowych przebiegów, które przestają układać się w obiegnik, podążając szeregiem pasaży ku górze (takty 18.–21., a więc w przerwie po zaskakującym refrenie; ta

<sup>34</sup> Akcentowanie muzyczne w tej pieśni dość dokładnie pokrywa się z prozodią wiersza. Pamiętać należy, że tego rodzaju błędy prozodyczne, pojawiające się we wcześniejszych kompozycjach wokalnych, wytykał Moniuszce sam Czeczot. *Prząśniczkę* uznać można za dowód przezwyciężenia przez kompozytora tych technicznych trudności. Por. Z. Jachimecki, *Moniuszko*, Kraków 1983, s. 46–48.

<sup>35</sup> Jak twierdzi Z. Jachimecki (*op. cit.*, s. 49), „Ogromnie jednolicie przeprowadzony akompaniament posługuje się płynną figuracją, ilustrującą realistycznie (może nawet wierniej od Wagnera i Mendelssohna) wesołe terkotanie kołowrotka”.

zmiana akompaniamentu służy przygotowaniu kolejnej zwrotki). Kołowrotek *Prząśniczki* nie wiruje miarowo, wymyka się spod kontroli, nie jest posłuszny swojej prządce, ponosi ją – jak temperament poniósł dziewczynę, która nie zdołała się powstrzymać przed rozpierającą ją ochotą i zdradziła sentymentalnego młodzieńca. Okazuje się więc, że warstwa akompaniamentu nie tylko ilustruje sytuację przędzenia, ale i charakteryzuje prządkę, której nieostrożne palce powodują pęknięcie nici<sup>36</sup>.

Ów motyw zerwanej nici jest punktem wspólnym pieśni Schuberta i Moniuszki<sup>37</sup>; w obu utworach następuje zatrzymanie, które sytuacyjnie kojarzy się z momentem zerwania nici, po czym nastąpi ponowne zainicjowanie pracy prządki. Jednak oprócz takiego czysto ilustracyjnego znaczenia motyw ten wskazuje również na gest przebudzenia, zatrzymania ustawicznego ruchu pracującej postaci, która odkrywa jakąś prawdę o sobie<sup>38</sup>. Zerwanie nici u Schuberta następuje przy pierwszym całusie, wspomnianym przez Małgorzatę – stąd już prosta droga do uświadomienia sobie przez nią, przy akompaniamencie ponownie wprawionego w ruch kołowrotka, że jej marzeniem jest powtarzanie właśnie takich pocałunków, nawet kosztem utraty pożądanego spokoju serca. Wątko nitka *Prząśniczki* rwie się, gdy w pieśni pojawia się drugi młodzieniec, co powoduje rumieniec wstydu u dziewczyny, która dopuściła

<sup>36</sup> Choć Jachimecki utrzymuje, że „akompaniament [...] jest tu realistycznym wtórem lirycznego nastroju i nie uczestniczy w pieśni żadnym czynnikiem uczuciowym, tylko samym mechanicznym ruchem” (*op. cit.*, s. 50), podając jednocześnie przykłady innych pieśni prządek, analizowanych również przeze mnie, jako dowód tego, iż ich autorzy przyznają akompaniamentowi oddziaływanie nastrojotwórcze, podczas gdy Moniuszko konsekwentnie rozdzielił dwa typy oddziaływania muzycznego: rolę ilustracyjną przypisał akompaniamentowi, nastrojową wyłącznie linii wokalne. W świetle powyższych uwag na temat *Prząśniczki* wydaje się, iż opinię tę można podważyć. W tę stronę chyba zmierza również A. Nowak w artykule *Romantyczna ludowość pieśni solowych Stanisława Moniuszki do słów Jana Czeczota* [w:] *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2000. Badaczka twierdzi, że „Potoczność ruchu partii fortepianu, nieustannie dążącej do przodu, będącej motorem napędzającym bieg narracji muzycznej, wyzyskana została również dla celów dramaturgicznych” (s. 170), i przywołuje moment zerwania nici, który kieruje kompozycję całej pieśni ku epilogowi.

<sup>37</sup> Za element wspólny obu pieśni niewątpliwie uznać też należy tonację. Obie utrzymane są w trybie molowym, który w przypadku Schuberta jest oczywistą konsekwencją znaczenia tekstu (dziewczyna śpiewając o niepokoju serca, naturalnie wybiera tonację smutku), u Moniuszki jednak budzi pewne zdziwienie. Lekkość i żartobliwość jego pieśni nie do końca zgadza się z wybraną tonacją (*fis-moll*), ubarwiająca portret przędzącej trzpiotki dodatkowymi rysami i po części podważającą jednorodnie komiczną interpretację sytuacji lirycznej i jej umuzycznienia. Co ciekawe, M. Chrenkoff – wyróżniając w twórczości pieśniowej Moniuszki gatunek „piesnek sielskich” – za jedną z ich cech charakterystycznych uznała tonację durową, czego potwierdzeniem jest sporządzony przez badaczkę w aneksie do artykułu spis wybranych pieśni należących do poszczególnych gatunków. Wszystkie wymienione jako „sielskie” kompozycje faktycznie utrzymane są w tonacjach durowych, ale spis nie zawiera ani *Prząśniczki*, ani *Prządkę* (obie w tonacjach *moll*!), które to utwory wcześniej zaliczone zostały przez badaczkę do tej właśnie kategorii. M. Chrenkoff, *op. cit.*, s. 58, 66.

<sup>38</sup> Aczkolwiek zdaniem Rudzińskiego w finale *Prząśniczki* „następuje katastrofa, której wszakże autor nie bierze zbyt poważnie [...] kończąc utwór żartobliwym potępieniem płochy panienki”. W. Rudziński, *op. cit.*, s. 54–55.

się wykroczenia przeciwko obyczajowi. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy dziewczyna urywa nić, bo jest niewierna, czy też urwana przedza nagle boleśnie uderza ją prawdą o niej samej i jej niestałości.

Kolejna pieśń Moniuszki, *Przędka*<sup>39</sup>, rozwija temat związku przędzenia z pamięcią. Pieśń ta kreśli obraz niewesołych wspomnień starej kobiety, która „Myślą dawne lata goni, / Tyle przeszło ich, / Nie powrócą dobre do niej, / Nie żałuje złych”<sup>40</sup>. Najcięższe oskarżenie pod adresem świata pada w powtarzanej frazie refrenu „Starowina głową trzęsie, / Wijąc z motka nić, / Łza osiadła jej na rzęsie: / Źle za długo żyć” (zmodyfikowanej w trzeciej zwrotce). Wiekowa przędka jest samotna, zamknięta w chacie otoczonej szalejącym żywiołem (nie wiatr, ale świszczący wichur mrozi jej krew w żyłach), powoli zamierająca, czego obraz stanowi ogień (w zwrotce pierwszej „ni poprawić ognia komu, / ni dorzucić dREW”; w trzeciej zwrotce ogień zostaje związany z obrazem niebezpieczeństwa, gdy okazuje się, że „Wiatr [...] Krzesze z ognia skry”). To zamieranie podkreślają również elementy opisu kobiety (trzęsąca się głowa w pierwszym i drugim refrenie, „blade oczy” i „wątle serce” w ostatniej strofie). Jej rezygnacja, przejmująca w zderzeniu z obrazem niespokojnej natury, jest wynikiem i wieku, i mądrości, jaką nabyła nieustannie „wijąc nić”. Starowinka z motkiem w ręce staje się figurą ludowego, wynikającego z doświadczenia, ale i wyczerpania sił witalnych, stoicyzmu. Owa refleksyjność i zanurzenie we własnym wnętrzu, którego bezpośrednim wizualnym odpowiednikiem wydaje się opuszczone przez innych, wydane na pastwę wiatru wnętrze chaty, stapia się z obrazem przędki, która dzięki monotonicznej wykonywanej pracy osiąga mądrość i dojrzewa do goryczy stwierdzenia „źle za długo żyć”.

Niezbyt szybki, miarowy rytm akompaniamentu tej pieśni, oddaje ilustracyjnie wirowanie kołowrotka, choć pierwsze słowa pieśni – „Wichur świszczcze” – pozwalają słyszeć w nim również dźwięki wiatru. Szesnastkowe triole w parzystym takcie 2/4 brzmią jednak zgoła inaczej niż tak charakterystyczne dla pieśni kołowrotkowych płynne rytmy taktów ósemkowych<sup>41</sup>; obiegnikowy charakter motywu zachowany został jedynie w części akompaniamentu, który poza tym często operuje opadającymi pochodami diatonicznymi, pasażami rozłożonych akordów, a nawet sporymi skokami (w takcie jedenastym pojawia się odległość oktawy). Wszystko to powoduje, iż nie ma tu mowy o dosłownej ilustracyjności akompaniamentu, ale raczej o nastrojowym jego

<sup>39</sup> Trudności sprawia ustalenie, kto jest autorem słów *Przędki* – jako autor polskiego tłumaczenia wiersza, rozpoczynającego się od słów *Wichur świszczcze koło domu*, wymieniany jest P. Maszyński. Nie wiadomo jednak, kiedy pieśń powstała. Zob. E. Nowaczyk, *Pieśni solowe S. Moniuszki. Katalog tematyczny*, Kraków 1954, s. 179.

<sup>40</sup> Cyt. za wydaniem nutowym: S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, t. III, Kraków 1988, s. 193.

<sup>41</sup> Jak u Schuberta i Wagnera oraz Mendelssohna (wszystkie 6/8), nawet Verdiego (3/8), choć już Moniuszkowska *Przędniczka* utrzymana jest również w takcie 2/4, co może potwierdzać pewną predylekcję tego kompozytora do budowania ilustracji na podstawie innych, nie tak rozpowszechnionych sposobów.

charakterze, utrzymaniu motorycznego ruchu, który równie dobrze nadaje się do oddania wirowania kołowrotka, jak i wiejącego za oknami wiatru.

Na tle wcześniej omówionej pieśni Moniuszki (jak i wielu innych jego dzieł) *Prządka* stosuje tak niezwykle rozwiązania harmoniczne, iż warto przyjrzeć się bliżej ich funkcji, gdyż nie stanowią jedynie świadectwa rozwijającego się z czasem warsztatu kompozytorskiego twórcy<sup>42</sup>. Tonacją zasadniczą pieśni jest *a-moll*, choć od pierwszych taktów (przygrywka obejmuje wyłącznie jeden takt) tonacja ta nie jest czysta; stosowanie chromatyki w motorycznych przebiegach szesnastkowych, ich progresje, rozpoczęcie śpiewu od dźwięku *c*<sup>2</sup> (a więc tercji akordu tonicznego) – wszystko to utrudnia uchwycenie początkowej tonacji, nadaje pieśni pewien rys niejednoznaczności tonalnej, która właściwie dopiero w momencie uruchomienia drugiej linii akompaniamentu (basu będącego podstawą prostych odniesień tonalnych) pozwala nam usłyszeć precyzyjnie tło harmoniczne – subdominantowe *d-moll*. Tych wątpliwości, zwodniczych rozwiązań Moniuszko w pieśni nie szczędzi, ale najistotniejszym harmonicznym momentem wydaje się chwilowa zmiana trybu na durowy, wypadająca przy słowach „Wijąc z motka nic”. Dzięki przeprowadzonej przez kompozytora modulacji słyszymy w tym miejscu tonację *D-dur*, która powtarza się będzie w opracowaniu wszystkich zwrotek. Zastosowanie schematu budowy pieśni zwrotkowej, pozbawionej, z wyjątkiem kody, jakichkolwiek wariacji<sup>43</sup>, spowodowało, iż raz przyjęty plan tonalny dokładnie się powtarza w kolejnych strofach. Za każdym razem więc durową, optymistyczną nutą w tym przygnębiającym obrazie starczego opuszczenia i rozgoryczenia rozbrzmiewa fraza o pracy, zaraz potem wszakże zgaszona dwukrotnym powtórzeniem „Żle za długo żyć”. Pierwsze opracowanie tego smutnego podsumowania egzystencji starej kobiety zawiera kolejne zwracające uwagę środki harmoniczne – w takcie siedemnastym, zamiast podwyższonej tercji dominanty *gis*, melodia zwodniczo używa eolskiego *g* (dominanta *e-moll*) i choć potem rozwiązuje się na tonikę, harmonia ta jednak potęguje wrażenie smutku i rezygnacji.

\* \* \*

Muzycznych nawiązań do postaci prządki, przędzenia, kręcącego się kołowrotka w dziewiętnastowiecznej twórczości jest jeszcze sporo, by wymienić kolejne pieśni Moniuszki – *Przy kądzieli* do słów Jana Prusinowskiego, lub *Kłębuszek* – Justyna Wojewódzkiego, czy fortepianową miniaturę *Spinnerlied* A. Ellmenreicha, adresowaną do początkujących adeptów sztuki pianistycz-

<sup>42</sup> Obie analizowane pieśni prządek dzielą być może nawet 22 lata, gdyż – jak podaje E. Nowaczyk – *Prząśniczka* powstała przed 15 kwietnia 1846 roku, a *Prządkę* opublikowano pierwszy raz w 1868 roku. E. Nowaczyk, *op. cit.*

<sup>43</sup> Wariacyjny jest sam tekst, oparty na zasadzie paralelności, ale nie dosłowności; dosłownie powtórzone są w kolejnych zwrotekach jedynie dwa wersy: o wijącej się nici i o zbyt długim życiu.



nej. Przede wszystkim jednak do grupy „pieśni prządek” dodać można scenę z *Latającego Holendra* R. Wagnera. Na początku II aktu tej opery jesteśmy świadkami sceny zbiorowej w domu córki Dalanda, Senty, która w towarzystwie innych kobiet przędzie, rozmyślając o Holendrze i ciąży na nim kłątwe. Innym istotnym wątkiem rozważań o dziewiętnastowiecznych obrazach prządek byłoby skupienie się na literackich odwołaniach do tego motywu<sup>44</sup>. Jego popularność w kulturze tego okresu nie jest może spektakularna, niemniej jednak grupa dzieł, które się do niego odwołują, jest dość liczna. Literackie i muzyczne prządky z jednej strony dalekie są od jednoznaczności, jakiej można byłoby się spodziewać, gdyby postacie te traktowano w ścisłe „zawodowym” charakterze; z drugiej jednak posiadają pewne czynniki wspólne, wynikające z medytacyjnej natury czynności, jaką się zajmują.

Gdyby mitologiczne prządky i tkaczki uznać za wzorce pewnych postaw kobiecych, to w zanalizowanym wyżej materiale pieśniowym dostrzec dałoby się wszystkie wytyczone mitycznymi odniesieniami koncepcje kobiecości. Kloto – przędąca nić ludzkiego żywota – w pieśni staje się wiekową *Prządką*, której zbyt długie życie pozwala na snucie gorzkich refleksji o opuszczeniu i braku nadziei, o stanie, w którym jedynie praca wydaje się jaśniejszą stroną egzystencji (co podkreślone zostało środkami muzycznymi). Penelopa – przędzeniem i tkaniem dająca świadectwo swej miłości do męża – mogłaby stać się patronką tych wszystkich prządek, które w rytmie kołowrotka odnajdują sens swojej miłości lub miłość jako sens swojego życia – jak wszystkie omówione warianty *Gretchen am Spinnrade*, choć każdy z nich prezentuje inny typ bohaterki. Tylko rysunek Małgorzaty Schuberta zachowuje pełną zbieżność z charakterem postaci z dramatu Goethego. Niepokój, wynikający z poznania samej siebie, mistrzowsko oddany został w warstwie muzycznej. Ta sama kobieta w pieśni Wagnera ukazuje niestabilny i histeryczny rys swojej psychiki (co do pewnego stopnia przeczy kontemplacyjnemu charakterowi czynności, jaką przecież powinna wykonywać). W pieśni Verdiego Małgorzata ujawnia jeszcze inne oblicze, pokazując, że dojrzała kobieta może się delektować

<sup>44</sup> Oprócz cytowanego na początku odwołania w *Beniowskim* Słowacki również w *Agezylauszu* (akt I, [scena III]) tworzy interesujący obraz („Oto jak w dawnej Polsce złocone wrzeczona / W rękę niewolnic burczą – na jedwabnej tęczy”), w którym przywołanie postaci prządek budzi skojarzenia o wiele szersze niż tylko z charakterystyczną dla kobiet pracą. Scena przędzenia przez dziewczęta dworskie została w ciekawy sposób wpleciona w I rozdział *Potopu* Sienkiewicza, w której służy ona zbudowaniu idyllicznego obrazu kontemplacyjnego życia panny Billewiczówny, zderzonego z nadciągającą zawieruchą dziejową (wojna szwedzka) i sercową (rychle zjawienie się Kmicica, które zresztą przerywa tę scenę). Bardzo ciekawe rezultaty dałoby porównanie tego fragmentu z pieśnią prządek z początku aktu II *Latającego Holendra* Wagnera, gdyż zarówno otoczenie, jak i skutki całej sceny są niemal identyczne. Trudno podejrzewać istnienie bezpośredniego związku między dwoma pomysłami, tak więc potencjalna ich zbieżność może raczej przemawiać na rzecz obiegowego charakteru motywu prządky. Oprócz motywów fabularnych prządka wiąże się również z wieloma obrazami poetyckimi, które mogą być nawet dość odległe od wskazanych powyżej sensów. I tak np. w poezji C.K. Norwida prządka wiązać się będzie z cierpieniem, ciemnością, brakiem nadziei (jak w wierszach [*Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj*] czy *Moja piosnka* [I]).

cierpieniem miłosnym. Za figurę prządki – Arachne, kobiety – twórcy wśród pieśniowych portretów przątek można niefrasobliwą *Prząśniczkę*, która dowodzi, że twórcza moc kobiety tkwi z jednej strony w budowaniu relacji międzyludzkich, z drugiej zaś – w tworzeniu i przekazywaniu tradycji<sup>45</sup>.

Dziewiętnastowieczne „pieśni przątek” w zdecydowanej większości wiąże ilustracyjny motyw naśladowy dźwięk kołowrotka. Jego najważniejszą cechą jest jednak to, iż pulsuje rytmem emocji przędącej kobiety i oddaje nastroj jej myśli. Bez względu na możliwości odstępstwa od modelu podstawowego prządka wydaje się stałym, odwiecznym wzorem kobiecości<sup>46</sup>, skupionej na pracy, wyciszonej, niekiedy zatopionej w autorefleksji, niekiedy zaś – budującej więź z innymi, takimi jak ona; jest strażniczką tradycji, dawnych obyczajów, moralności i pieśni, niekiedy zaś szuka w rytmie kołowrotka własnej tożsamości i sensu istnienia, który buduje jednocześnie i dla mężczyzny, i w opozycji wobec niego.

## SONG PORTRAITS OF A WOMAN-SPINNER

The article which treats about the portraits of woman-spinners is devoted to a comparison of verbal-musical works, which are partly united by the common text (fragment of J.W. Goethe's *Faustus* – and in particular the song sung by Margaret at the spinning-wheel), and which in part refer to the common image – namely that of a spinning woman. In contemporary theories, the image of a spinning woman is often used as a handy symbol of creativity, and particularly female creativity. However the 19<sup>th</sup> century popularity of this motif, especially in the numerous songs, points to the fact that it has a much more primeval and broader significance. As a monotonous and typically female activity, spinning served successive composers (F. Schubert, R. Wagner, G. Verdi, S. Moniuszko) to create a more profound characteristic of woman-spinners. Reaching out to similar means of musical expression points to the fact that in spite of resorting to various texts, and in spite of the time interval dividing the analyzed works, the woman spinner from the songs has been permanently associated with onomatopoeic imitation of the sound of the spinning wheel and with the meditative nature of the performed activity which becomes a useful background for a more profound female self-reflection.

<sup>45</sup> To znaczenie motywu prządki wydaje się bliżej związane z odniesieniami literackimi, tu jedynie sygnalizuję potencjalny kierunek interpretacyjny. *Prząśniczka* może być zbyt blaha, by uzasadnić ten trop, niemniej jednak podobny typ kreacji znajdziemy we wspomnianej scenie przątek w *Latającym Holendrze* (a właściwie w fakcie, iż stanowi ona przygotowanie i kontrast dla wspaniałej ballady *Senty*). Wspomniane powyżej przykłady literackie również pozwalają wiązać postać prządki z zagadnieniami twórczości (np. wspomniany już, adresowany do Teofila Lenartowicza wiersz Norwida [*Ty mnie do pieśni pokornej nie wolał*], będący rozliczeniem z poetyckimi oczekiwaniami względem twórcy).

<sup>46</sup> I to nie tylko w kulturze europejskiej, o czym może świadczyć książka *Wizerunki kobiety w kulturze Indii. Boginie, prządki, wiedźmy i tancerki*, red. M. Jakubczak, Kraków 2005. Prządka staje się upostaciowaniem jednego z podstawowych typów kobiecej aktywności, a więc kobiety w ogóle.

# PRZEKŁADY

David Damrosch

## Odrodzenie dyscypliny: światowe źródła komparatystyki\*

Kiedy próbujemy nakreślić linię rozwoju literatury porównawczej, jednym ze sposobów zorientowania się, gdzie obecnie się znajdujemy, jest spojrzenie w przeszłość. Musimy zrozumieć, jak kształtowała się historia naszej dziedziny i jak ograniczała ona nasze pole widzenia; jednocześnie możemy także odkryć alternatywne ścieżki wskazane już przez wczesnych komparatystów, które teraz otwierają się dla naszych dalszych badań. Mogą one okazać się szczególnie cenne w chwili obecnej, gdy próbujemy poszerzyć zakres dokonującego się właśnie tektonicznego przesunięcia, które zastępuje eurocentryczną orientację komparatystyki prawdziwie światową perspektywą. Zaznaczenie tego przesunięcia jest kluczowe dla Amerykańskiego Stowarzyszenia Komparatystyki (ACLA – American Comparative Literature Association), którego nowe sprawozdanie pod przewodnictwem Hauna Saussy’ego zawiera kilka sugestywnych kontrhistorycznych stanowisk: wstęp Saussy’ego odsłania załączki globalnej perspektywy widoczne u Madame de Staël i Goethego, podczas gdy Katie Trumpener podkreśla estońskie i litewskie zainteresowania Herdera. W innym miejscu jedna ze współauterek wyżej wspomnianego sprawozdania, Emily Apter, odkryła z kolei na nowo fascynującą, lecz zapomnianą historię istambuńskiego okresu w życiu Leo Spitzera, w którym był on bezpośrednio zaangażowany w turecką kulturę oraz reformę językową<sup>1</sup>. Wszyscy ci autorzy podzielają zdanie, któremu Gayatri Spivak dała silny wyraz w *Death of a Discipline*, postulujące, aby nie kontynuować – w nowej formie i pod przykrywką kosmopolitycznej wielokulturowości – starej wielkomocarstwowej perspektywy, którą często spotyka się w komparatystyce.

\* Artykuł ukazał się pierwotnie w piśmie „Comparative Critical Studies” 3.1–2 (2006). Redakcja dziękuje Autorowi za zgodę na publikację przekładu.

<sup>1</sup> „Global *Translatio*: The «Invention» of Comparative Literature, Istanbul, 1933” [w:] *Debating World Literature*, red. Ch. Prendergast, London, Verso, 2004, s. 76–109; przedruk w E. Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006, s. 41–64.

Tezą poniższego tekstu jest to, że obecne poszerzenie naszego pola widzenia do globalnej czy planetarnej skali oznacza nie śmierć naszej dyscypliny, a raczej odrodzenie się perspektyw, które pojawiły się już w pierwszych latach kształtowania się literatury porównawczej jako nauki. W tym celu proponuję przyjrzenie się pracom dwóch z pionierskich komparatystów, którzy wzięli bezpośredni udział w intelektualnym i instytucjonalnym formowaniu literatury porównawczej jako dyscypliny. Pierwszym z nich jest Hugo Meltzl, komparatysta z Transylwanii, redaktor naczelny pierwszego czasopisma komparatystycznego, „Acta Comparationis Litterarum Universalium” (1877–1888)<sup>2</sup>, natomiast drugim – irlandzki badacz Hutcheson Macaulay Posnett, który ustanowił nazwę naszej dyscypliny w języku angielskim, wydając w 1886 roku swoją książkę *Comparative Literature*. Poniżej postaram się pokazać, jak – zarówno w swoich złożonych postawach osobistych, jak i intelektualnych założeniach – Meltzl i Posnett stanowią ważne wczesne wzorce dla prawdziwie światowej komparatystyki mimo wygaśnięcia ich projektów, z czego również wyciągnąć można przydatne wnioski, o których powinniśmy pamiętać także dziś.

Chociaż metody Posnetta i Meltzla różniły się diametralnie, łączyło ich poszukiwanie alternatywy dla dominujących sposobów prowadzenia badań literackich i kulturowych, mianowicie nacjonalistycznego i kosmopolitycznego. Pisząc z pozycji granicznych – zarówno w sensie kulturowym, jak i instytucjonalnym – Posnett i Meltzl rozumieli dobrze, z jaką łatwością kosmopolityzm może popaść w swoje przeciwieństwo, stając się wyższą formą nacjonalizmu z perspektywy wielkomocarstwowej. Problematyczne wzajemne oddziaływanie między nacjonalizmem i kosmopolityzmem było w pełni obecne już w dyscyplinie, z której narodziła się literatura porównawcza, a więc w filologii historycznej. Ponadnarodowa w metodzie filologia historyczna była często silnie nacjonalistyczna w swoich akcentach, co można wyraźnie zauważyć w pracach wielkiego filologa Jacoba Grimma. Jawnym zamierzeniem jego dwutomowej *Geschichte der deutschen Sprache*, wydanej w rewolucyjnym 1848 roku, było językowe zademonstrowanie prawdziwej jedności „naszej nienaturalnie podzielonej ojczyzny”, by zacytować słowa autora z dedykacji dla historyka literatury Georga Gottfrieda Gervinusa. Gervinus, oddany orędownik jedności narodowej, zainspirował Grimma, konstruując historię literacką jako historię narodu bez widocznych granic, co sygnalizuje tytuł jego monumentalnego pięciotomowego dzieła *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835–1842). Dedykując swój tom Gervinusowi, Grimm wymownie odwołał się do „wolności narodu, której nic nie może dłużej krępować, o której nawet ptaki ćwierkają na dachach. [...] Och, niechbyż

<sup>2</sup> Początkowo czasopismo wychodziło pod węgierskim tytułem, *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok*; „Nowa seria” zaczęła ukazywać się w 1879 roku pod wspomnianym długim łacińskim tytułem. Meltzl założył pismo razem ze swoim starszym kolegą Samuelem Brassaiem, profesorem matematyki, sanskrytu i filologii porównawczej. Jednak to głównie Meltzl zajmował się redagowaniem pisma i od 1882 roku był jego jedynym redaktorem.

nadeszła prędko i nigdy już nas nie opuściła!”<sup>3</sup>. Tak, przenosząc nacjonalistyczny nacisk Gervinusa w sferę językową, Grimm dumnie ogłosił narodowy triumf języka niemieckiego, widoczny już w samej przesuwce spółgłoskowej, którą wyjaśnia Prawo Grimma:

Odkąd pierwsze stulecie dobiegło końca, słabość Imperium Rzymskiego stała się widoczna (mimo że jego płomień nadal rozbłyskał od czasu do czasu) i wśród niepokonanych Niemców świadomość ich niepowstrzymanego postępu w każdy rejon Europy wzrastała coraz bardziej. [...] Czyż nie było nieuniknione, że tak silna mobilizacja narodu musiała poruszyć również i jego język, strącając go ze ścieżek, do których był przywykł i wznosząc go wyżej? Czyż pewna odwaga i duma nie leżą we wzmocnieniu spółgłosek zwartych dźwięcznych w zwarte bezdźwięczne oraz zwartych bezdźwięcznych w szczelinowe? (306–307).

Niekiedy przeciwstawieniem dla takiego nacjonalizmu były perspektywy kosmopolityczne, które dążyły do przekroczenia kulturowej polityki danego narodu, jednak w XIX wieku kosmopolityzm sam był przedłużeniem nacjonalizmu. August Wilhelm Schlegel dał jasny wyraz nacjonalistycznemu kosmopolityzmowi już w 1804 roku:

Uniwersalizm, kosmopolityzm jest cechą prawdziwie niemiecką. Brak jednolitego kierunku od dawna stawia nas w pozycji niższej w stosunku do ograniczonych i przez to bardziej skutecznych narodowych tendencji innych grup narodowościowych. Jednak ten brak, przetworzony w coś pozytywnego, staje się totalnością wszystkich kierunków i zapewni nam wyższość. Nie jest zatem nazbyt optymistyczne, jak sądzę, przewidzenie, iż już niebawem język niemiecki stanie się ogólnym językiem komunikacji wszystkich cywilizowanych narodów<sup>4</sup>.

\* \* \*

Do lat siedemdziesiątych XIX wieku niepowstrzymany marsz niemieckich spółgłosek szczelinowych przyniósł zjednoczone i silne Niemcy i, zgodnie z nadzieją Schlegla, język niemiecki stawał się jednym z czołowych języków cywilizacji, a przynajmniej międzynarodowej wymiany w świecie nauki. Niemniej jednak użytkownicy języka niemieckiego nadal znajdowali się w skomplikowanych, kulturowo podzielonych lub wielokrotnie złożonych okolicznościach. Dokładnie takie było doświadczenie redaktora naczelnego pierwszego czasopisma poświęconego literaturze porównawczej i światowej zatytułowanego „Acta Comparationis Litterarum Universarum”. Hugo Meltzl (znany także jako Hugo von Meltzl i Hugo Meltzl de Lomnitz: jak widzimy, nawet jego nazwisko miało wielorakie formy) urodził się w 1846 roku w ro-

<sup>3</sup> J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, wyd. 4, 2 tomy, Lipsk 1880, s. iv–v.

<sup>4</sup> *Comparative Literature: The Early Years*, red. H.-J. Schultz, Ph.H. Rhein, Chapel Hill, North Carolina 1973, s. 74.

dzinie należącej do niemieckojęzycznej mniejszości w Transylwanii. Węgierskiego nauczył się dopiero w szkole; opanował również język rumuński, po czym wyjechał na studia do Lipska, Heidelbergu i Berlina; swoją rozprawę doktorską poświęcił filozoficznym poprzednikom Schopenhauera. Następnie, w wieku dwudziestu siedmiu lat, Meltzl wrócił w swoje rodzinne strony, aby objąć stanowisko Profesora Języka i Literatury Niemieckiej w Cluj-Kološvar.

Cztery lata po przybyciu do Cluj, w 1877 roku, Meltzl razem ze starszym kolegą, Samuelem Brassai, założył „Acta Comparationis Litterarum Universarum”. W programowym eseju, ogłaszającym cele czasopisma, Meltzl ograniczył zamysł redakcji do zaledwie „reformy historii literackiej, reformy długo oczekiwanej i od dawna potrzebnej, którą można osiągnąć jedynie poprzez zastosowanie zasady porównawczej”<sup>5</sup>. Meltzl twierdził, że kosmopolityczny koncept *Weltliteratur* Goethego został podporządkowany wąsko pojętym cełom narodowym. (Warto zauważyć na przykład, że w swojej *Geschichte der deutschen Sprache*, w dedykacji dla Gervinusa, Jacob Grimm przedstawił Goethego jako uosobienie niemieckiej tożsamości: „bez niego nigdy nie czujemy się w pełni Niemcami, tak silna jest ojczysta moc narodowego języka i poezji”, s. iv.). Meltzl chciał uratować koncept literatury światowej Goethego przed nadmiernym skupieniem na wchłanianiu przez literaturę narodową obcojęzycznych wpływów i na jej własnym oddziaływaniu na zagraniczne kultury:

Czasopismo takie jak nasze musi być zatem poświęcone równocześnie sztuce przekładu i *Weltliteratur* Goethego (który to termin został całkowicie błędnie rozumiany przez niemieckich historyków literatury, zwłaszcza przez Gervinusa). [...] Jak wie każdy literat wolny od uprzedzeń, nowoczesna historia literatury, w takim kształcie, w jakim jest ona obecnie praktykowana, jest niczym więcej niż *ancilla historiae politicae* lub nawet *ancilla nationis*

– służebnicą historii politycznej lub nawet samego narodu.

Za wiele mówiący przykład krótkowzrocznych zniekształceń wynikających z tak pojętej nacjonalistycznej historii literatury Meltzl podaje niemiecką dyskusję na temat formy porannej pieśni rozstania (*Tage- und Wächterlied*). Niemieccy historycy literatury dopatryli się jej korzeni u Wolframa von Eschenbacha, ignorując fakt, iż „pieśni tego typu śpiewano osiemnaście stuleci temu w Chinach (znajdujemy je w *I'Ching, Księdze przemian*) i często można je odnaleźć wśród piosenek ludowych nowoczesnych narodów, na przykład u Węgrów” (s. 57).

Przykład Meltzla ujawnia podwójną strategię, za pomocą której jego czasopismo zamierzało przeciwstawić się literackim nacjonalizmom wielkich europejskich mocarstw: po pierwsze, poprzez poszerzenie pola badań o arcydzieła innych kultur (np. wspomniane Chiny), i po drugie, poprzez rozszerzenie areny europejskiej o literatury mniejszych krajów: w powyższym

<sup>5</sup> H. Meltzl, *Present Tasks of Comparative Literature*, „Acta Comparationis Litterarum Universarum” I (styczeń 1877), s. 179–182 i II (październik 1877), s. 307–315; przedruk w *Comparative Literature*, *op. cit.*, s. 56–62; ten cytat – s. 56.

przykładzie nieprzypadkowo wymienione są Węgry. Podczas gdy Schlegel – a także Goethe – oczekiwali od języka niemieckiego, że przyjmie prominentną, a nawet dominującą rolę w wymianie kulturowej, Meltzl i Brassai starali się prezentować języki i literatury, które zwykle są pomijane z perspektywy wielkomocarstwowej. To dążenie doprowadziło do ich najbardziej uderzającej redaktorskiej decyzji: ustanowienia aż dziesięciu „oficjalnych języków” dla swoich artykułów. Tytuł czasopisma drukowany był we wszystkich dziesięciu językach, chociaż – na zasadzie ustępstwa na rzecz łatwiejszej identyfikacji – tytuł łaciński wraz z jego niemieckim odpowiednikiem („Zeitschrift für vergleichende Literatur”) miał większą czcionkę. Po nim następowało siedem tytułów mniejszą czcionką, a jako ostatni pojawiał się tytuł w wersji węgierskiej, zapisany czcionką o średniej wielkości, „niczym skromny gospodarz podążający za swoimi gośćmi”, jak ujął to Meltzl – po niemiecku – w notce *An unsere Leser* w 1879 roku.

W zgodzie z przyjętym poliglottyicznym ujęciem Meltzl i Brassai ustanowili radę redakcyjną o prawdziwie globalnym wymiarze: jej członkowie wywodzili się z Węgier, Niemiec, Anglii, Francji, Włoch, Szwajcarii, Holandii, Portugalii, Islandii, Szwecji, Polski, Stanów Zjednoczonych, Turcji, Indii, Japonii, Egiptu i Australii. Poprzez zgromadzenie tak szeroko zakrojonego zespołu i oparcie swojego pisma na „zasadzie poliglottyizmu” redaktorzy chcieli już od samego początku dbać o indywidualność mniejszych literatur oraz całkowicie obalić narodową ekskluzywność. Oto jak Meltzl ujął to w swoim inauguracyjnym esejie *Obecne zadania literatury porównawczej*:

[...] dziś każdy naród domaga się swojej własnej „literatury światowej”, niezupełnie wiedząc, co ten termin oznacza. Obecnie każdy naród uważa się, z takiego czy innego powodu, za lepszy niż wszystkie inne narody. [...] Zatem ta niezdrowa „zasada narodowa” stanowi fundamentalne założenie dla całego duchowego życia współczesnej Europy. [...] Zamiast nadać całkowitą wolność poliglottyzmowi i czerpać z tego owoce w przyszłości [...] dziś każdy naród nalega na panowanie ścisłego monoglotyzmu, uważając swój własny język za lepszy czy nawet mający za swoje przeznaczenie władzę nad innymi. Jest to nic innego jak dziecinna rywalizacja, której ostatecznym rezultatem będzie to, że wszystkie te języki pozostaną – gorsze (s. 60–61).

Celem „Acta Comparationis Litterarum Universarum” było naprawienie tej sytuacji za pomocą zarówno radykalnego wymieszania języków, jak i szerokich strategii literackich. Meltzl i Brassai rozwinęli dwudzielne ujęcie, na co wskazywało już podwójne przywołanie przez Meltzla „Lieder” w kulturze chińskiej i węgierskiej. Polegało ono, po pierwsze, na porównywaniu arcydzieł literatury światowej (głównie skomponowanych w dużych krajach o silnie rozwiniętej literaturze), a po drugie – na promowaniu badań nad materiałami ustnymi i ludowymi. Te ostatnie można było odnaleźć w każdym kraju oraz języku, i tak badanie pieśni ludowych stało się nadrzędne dla projektu czasopisma jako skuteczny sposób zrównania kulturowego gruntu dla krajów, które jeszcze nie zaistniały na mapie światowych arcydzieł.

W swoim eseju *Obecne zadania literatury porównawczej* Meltzl nawoływał do poświęcenia uwagi „duchowemu życiu «ludów bez literatury», jak moglibyśmy je nazwać, których indywidualności etnicznej nie powinno się naruszać poprzez źle pojęty zapał misjonarski”, po czym potępił niedawny *ukaz* rosyjski, zabraniający literackiego używania języka ukraińskiego na Ukrainie. Meltzla tak oburzył ten dekret, że aż sięgnął po język religijny, aby go napiętnować: „Największym grzechem przeciw Duchowi Świętemu byłoby już skierowanie go przeciwko choćby pieśniom ludowym mało znanej kirgiskiej hordy, a nie przeciw narodowi liczącemu piętnaście milionów” (s. 60). Najwyraźniej właśnie taka cenzura narzucona przez Rosję na literatury mniejszościowe sprawiła, iż Meltzl wykluczył język rosyjski z dziesięciu „oficjalnych języków” przyjętych przez jego czasopismo – co było niezwykle decyzją, mającą na celu ukarać Rosję przez wykluczenie jej języka ze stron młodego czasopisma o ogromnych ambicjach, ale o ograniczonym kręgu czytelników.

Dzisiejsze dyskusje na temat globalizacji czasami posługują się metaforami z dziedziny ekologii, aby opisać języki o małej liczbie użytkowników oraz ich literatury jako gatunki zagrożone; możliwe, że to właśnie Meltzl użył takiego porównania po raz pierwszy w historii:

W czasach gdy pewne gatunki zwierząt, takie jak kozioł śnieżny i żubr są chronione przed wyginięciem za pomocą zawitych i ścisłych praw, świadome doprowadzenie do wyginięcia gatunku ludzkiego (lub jego literatury, co oznacza to samo) powinno być niemożliwe (s. 60).

W związku z tym czasopismo Meltzla sprzeciwiało się hegemonii wielkich mocarstw i starało się otaczać opieką literatury mniejszych narodów oraz rzadziej używane języki poprzez promocję kontaktów i wzajemnego uznania między tradycjami, których odrębność powinna być zachowana, a nawet pogłębiona w wyniku tego procesu. Meltzlowi zależało przede wszystkim na zdystansowaniu swojego projektu od ujednociającego kosmopolityzmu, który ostatecznie pochłoniąłby literatury mniejszych narodów. „Oczywistością powinien być fakt”, pisał,

[...] iż takie poliglotyczne zabiegi nie mają nic wspólnego z jakąkolwiek uniwersalną fraternalizacją. [...] Założenia literatury porównawczej w żaden sposób nie korespondują z mglistymi „kosmopolityzującymi” teoriami; wysokie cele (by nie powiedzieć tendencje) czasopisma takiego jak nasze zostałyby poważnie niezrozumiane lub umyślnie błędnie zinterpretowane, gdyby oczekiwano od nas naruszenia narodowej unikatowości jakiegokolwiek grupy. Już choćby podjęcie takiej próby byłoby, z kilku powodów, niedorzecznym przedsięwzięciem, które nawet stowarzyszenie badaczy szanowanych na arenie międzynarodowej musiałyby uznać za skazane na porażkę. [...] Możemy spokojnie założyć, że cele literatury porównawczej są bardziej pewne. Wprost przeciwnie bowiem, to właśnie czysta *narodowość wszystkich narodów* jest tym, co literatura porównawcza zamierza troskliwie kultywować. [...] Nasze sekretne motto brzmi: narodowość jako indywidualność na-



rodu powinna być uważana za świętą i nienaruszalną. Zatem z punktu widzenia literatury porównawczej naród o nawet najmniejszym znaczeniu politycznym jest i pozostanie równie ważny jak którakolwiek największa nacja (s. 59–60).

\* \* \*

Hutcheson Macaulay Posnett najprawdopodobniej nie znał ani Meltzla, ani jego prac; ze swojego stanowiska w Irlandii rozwinął on swoją własną krytykę centralizującego kosmopolityzmu. Posnett urodził się w 1854 lub 1855 roku w północnej Irlandii; studiował filologię klasyczną i prawo w Trinity College w Dublinie, gdzie został wykładowcą, równocześnie pracując jako prawnik. Napisał prace na temat prawa oraz metody historycznej, po czym skupił się na swojej rozprawie poświęconej literaturze porównawczej, którą ukończył tuż przed wyjazdem do Nowej Zelandii, gdzie objął katedrę filologii klasycznej w Auckland. Na tamtejszej uczelni wykładał filologię, język angielski, francuski oraz prawo przez pięć lat, aby następnie wrócić do Irlandii oraz kariery prawniczej.

W pewnych punktach metody Posnetta różniły się diametralnie od metod Meltzla: zamiast w grupie, Posnett pracował sam, gromadząc ogromny zasób dowodów dzięki szerokiej i nieco przypadkowej lekturze, często polegając na tłumaczeniach, zamiast zajmować się poliglotyzmem. Niemniej jednak jego perspektywa była równie globalna jak Meltzla: jego książka poświęca sporo uwagi Indiom, Chinom oraz światu arabskiemu, a także starożytnej śródziemnomorskiej oraz współczesnej Europie. Posnett poszukiwał korelacji w rozwoju literatury i społeczeństw na skalę światową, co umożliwiło mu nadanie takiej samej wagi literaturze ludowej i literackim arcydziełom. Również, podobnie jak Meltzl, Posnett nie pochwalał kosmopolityzmu, który utożsamiał zwłaszcza z Francją:

W literaturze Francji, od czasu silnego ustanowienia scentralizowanej monarchii w XVII wieku, wszędzie odczuwamy obecność owego centralizującego ducha, który otrzymał imię i lokalną siedzibę w postaci Académie Française. [...] [i który jest] zdolny do swojej najsilniejszej obrony z punktu widzenia kultury kosmopolitycznej. Z tego punktu widzenia takie centra narodowe, jak Paryż i jego Akademia, stają się najlepszym substytutem dla centrum światowego, na które nie mogą pozwolić różnice o charakterze językowym i narodowościowym (s. 343–44).

Posnett negatywnie porównywał kosmopolityzm paryski z bardziej zdecentralizowaną, regionalnie zróżnicowaną kulturą brytyjską:

[...] prawdziwymi oznakami literatury narodowej są działania i myśli samego narodu; jego miejsca nigdy nie mogą zająć upodobania ukulturalnionej klasy społecznej, która jest zbyt szeroka, aby mogła być narodową, ani reprezentanci centralnej akademii, która jest zbyt wyszukana, żeby być prowincjonalną. [...] Tu zatem

mamy dwa typy literatury narodowej – typ angielski, łączący lokalne i centralne elementy życia społecznego bez utraty narodowej jedności w różnicach lokalnych, co Włochy i Niemcy znają aż nazbyt dobrze; oraz typ francuski, centralizujący swoje życie w Paryżu i preferujący ideały kosmopolityzmu (s. 345).

Widział wyraźnie, że współczesny mu kosmopolityzm nie polegał na ogólnie swobodnym obiegu kultur na całej kuli ziemskiej, lecz na narzucaniu wartości i wpływów wielkiego mocarstwa światu zewnętrznemu, a więc na skoncentrowanej formie nacjonalizmu. Na długo przed Benedictem Andersonem Posnett nalegał, iż jedność narodowa jest zasadniczo fikcją, która na różne sposoby bywa użyteczna, ale nie powinna być brana zbyt poważnie:

Czym jest „narod?” [...] Słowo „natio” sugeruje pokrewieństwo i grono krewnych jako podstawową ideę oraz fakt wyrażany przez „narodowość”. [...] Jednak „narody” nowoczesnej Europy pozostawiły owe małe grupy tak dalece za sobą, że ich kultura albo zapomniała o narodowości wspólnego pokrewieństwa, albo nauczyła się ją traktować jako ideał wspaniałe wprost fałszywy (s. 339–340).

Posnett atakował neoklasyczne wartości literackie na równi z francuskim kosmopolityzmem, i to z porównywalnych powodów. Jeśli narody nie są w istocie jednostkami, to nie są nimi również ludzie, i nie może istnieć żaden zestaw norm literackich determinujący twórczość artystyczną poszczególnych grup:

Literatura, jakkolwiek prosta lub wyszukana, wyraża uczucia i myśli mężczyzn i kobiet. [...] Zatem na orędownikach uniwersalnych idei literackich spoczywa obowiązek odkrycia istnienia jakiejś uniwersalnej natury ludzkiej, która, nie podlegając wpływom różnic językowych, struktury społecznej, płci, klimatu i tym podobnych czynników, zawsze i wszędzie była i jest fundamentem literackiej architektury. Czy istnieje jakiś uniwersalny typ charakteru ludzkiego obejmujący i godzący z sobą wszystkie różnice wśród ludzi w dzisiejszym świecie oraz w jego historycznej czy prehistorycznej przeszłości? Czy naprawdę można znaleźć dowody naukowe dla poparcia owej sentymentalnej wiary w tę kolosalną figurę zwaną „człowiekiem”, której abstrakcyjna jedność może przybierać nowe zewnętrzne formy, ale której „esencja” uznawana jest za niezmienną? (s. 21).

Powyższe rozważania otwierają rozdział Posnetta na temat „względności literatury”, w którym autor wyraża przekonanie, iż twórczość literacka jest zróżnicowana w zależności od tego, na jakim etapie rozwoju życia społecznego powstaje. Należy tutaj przyznać, że Posnett postrzegał względność kulturową w sposób raczej absolutystyczny. Bezkrytycznie opierając się na pracach Herberta Spensera oraz historyka prawa Henry’ego Maine’a, Posnett przyjął prosty schemat ewolucyjny, który Joseph Leerssen podsumował jako postępowanie „vom *clan*-System zum *Stadtstaat*, weiter zur *Nation* und schließlich zu einer *universalen Kultur* und «*Weltliteratur*»”<sup>6</sup>. Aczkolwiek, co interesujące, Leerssen

<sup>6</sup> J.Th. Leerssen, *Komparatistik in Großbritannien 1800–1950*, Bonn, Bouvier, 1984, s. 61.

błędnie opisuje ten postępowanie Posneta, Posnett postrzegał bowiem literaturę światową jako wywodzącą się z warunków imperialnych w późnej starożytności, na długo *przed* narodzinami narodu w ujęciu nowoczesnym. Posnett sam zauważył, że taka kolejność może się wydawać sprzeczna ze zdrowym rozsądkiem, jednak należał, iż fakty potwierdzają jego poglądy:

[...] można by powiedzieć, że nasze podejście [do literatury światowej] – po literaturach państw miast i przed literaturami narodów – koliduje z dominującym poglądem na temat rozwoju literatury. Można by zapytać, dlaczego nie przejść od państwa miasta do narodu i od literatur narodowych do uniwersalizmu literatury światowej? (s. 240).

W odpowiedzi Posnett stwierdził, że nowoczesne narody Europy są spadkobiercami wartości i instytucji grecko-rzymskich, i w związku z tym przed przystąpieniem do badania literatur narodowych najpierw należy się zająć „czasami imperium i literatury światowej” (s. 241).

W zgodzie ze swoim antykosmopolityzmem Posnett wyrażał się o literaturze światowej dosyć negatywnie: „Główną oznaką literatury światowej [...] jest odcięcie literatury od ściśle określonych grup społecznych – uniwersalizacja literatury, jeśli wolno nam użyć takiego sformułowania” (s. 238). Cesarstwo Rzymskie stało się dla Posneta modelowym przykładem kosmopolityzmu pozbawionego korzeni, którego wytwory literackie nie posiadają żadnego istotnego związku z jakąkolwiek odrębną grupą społeczną:

Spółczeństwo o tak ograniczonej wzajemnej trosce i tak nieograniczonym egoizmie nie było w stanie tworzyć pieśni. [...] jeśli wyobraźnia zależy od istnienia jakiegoś prawdziwego poczucia braterstwa między ludźmi, bez względu na to, czy będzie ono szerokie na cały świat czy zawężone do jednego klanu, to należy przyznać, że Cesarstwo Rzymskie było tworem, który musiał zniszczyć wszelką literaturę (s. 266, 268).

Publikując swoją rozprawę w momencie przeniesienia się z wewnętrznych do zewnętrznych obrzeży imperium brytyjskiego, Posnett był w pełni świadomy niebezpieczeństw wynikających z imperialnego kosmopolityzmu.

\* \* \*

Do jakiego stopnia udało się Posnettowi i Meltzlowi osiągnąć swoje ambitne cele? Posneta gorzko rozczarował fakt, iż jego książka nie zdobyła wielu zwolenników. Co prawda przetłumaczono ją na język japoński już kilka lat po jej wydaniu<sup>7</sup>, jednak poza tym nie wzbudziła większego zainteresowania. Posnett, błyskotliwy samouk skłonny do narzekań, wykroczył tak dalece poza

<sup>7</sup> Zob. K. Saito, *The First Introduction of Posnett's Comparative Literature by Shoyo Tsubouchi*, „Hikaku Bungaku Nenshi” (październik 1965).

granice zwykłego akademickiego kształcenia, że niewielu było przygotowanych do tego, by dotrzymać mu kroku, natomiast on sam nie podjął wielu starań, aby zaangażować się w osiągnięcia współczesnych mu badaczy. Co więcej, już przedmowa do jego książki ogłaszała jego pozycję jako podwójnie marginalną – zarówno metodologicznie, jak i geograficznie. Posnett zaczyna swój wywód, otwarcie deklarując, iż „ustawienie się na pograniczu Nauki i Literatury być może wywoła wrogość obu wielkich stron, na które nasi współcześni myśliciele i teoretycy edukacji mogą być podzieleni”. Przedmowę Posnett zakończył aluzją do swojego zmieniającego się położenia geograficznego: „W razie gdyby błędy w druku umknęły uwadze autora, czytelnicy proszeni są o wzięcie pod uwagę faktu, iż książka ta trafiła do druku tuż przed jego wyjazdem do Nowej Zelandii” (s. v, vii). Być może to właśnie globalna perspektywa Posnetta skłoniła go do starania się o zatrudnienie na uniwersytecie w Auckland, jednak wyjazd ten znacznie oddalił go od Europy, centrum rozwoju literatury porównawczej, i tak Posnett nie wniósł niczego nowego do badań nad literaturą. Do tego przedmiotu powrócił jeszcze raz, piętnaście lat później, w artykule, w którym ogłosił własną pionierską rolę we wprowadzeniu terminu „literatura porównawcza” i narzekał, że został zignorowany przez późniejszych badaczy, którzy skupili się na węższych zagadnieniach<sup>8</sup>.

Czasopismo Meltzla i Brassaii było znacznie ściślej związane z kręgami akademickimi, a jego międzynarodowa rada zbiorowo posiadała wiedzę, której Posnettowi brakowało. Można się zastanowić, jak działał poliglotyzm Meltzla w praktyce. W dyskusjach na temat wczesnej historii literatury porównawczej znajduje się częste odniesienia do czasopisma Meltzla, jednak jego bezpośrednie analizy są rzadkie<sup>9</sup>. Fakt ten ujawnia złożoną sytuację pisma w pragmatycznej rzeczywistości, w której możliwości są bardziej ograniczone niż utopijny poliglotyzm sugerowany przez dziesięć „oficjalnych języków” „Acta Comparationis”. Jeżeli jego artykuły rzeczywiście były pisane w tak wielu językach, to czasopismo to musiało być niedostępne dla więcej niż garstki czytelników i w praktyce najbardziej komunikatywnymi językami pisma były tylko dwa z nich: niemiecki i węgierski. Analizując artykuły napisane do czterech tomów obejmujących okres 1879–1982, zauważam, że połowa z nich (76 z 156) powstała w języku niemieckim, podczas gdy dwadzieścia procent tekstów napisano w języku węgierskim. Pozostałe trzydzieści procent ukazało się głównie w trzech językach (angielskim, francuskim i włoskim), obok garstki krótkich tekstów po łacinie.

<sup>8</sup> H.M. Posnett, *The Science of Comparative Literature*, „Contemporary Review” 1901, 79, s. 855–872.

<sup>9</sup> Ostatnio ukazał się cenny zbiór esejów poświęcony Meltzlowi, będący pierwszym opracowaniem na temat jego twórczości: *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik*, red. H. Fassel, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005. Szczególnie wartościowe teksty napisali Horst Fassel (s. 25–40) i Ildiko Toth-Nagy (s. 49–64); omawiają one złożony (i zmienny) stosunek Meltzla do uniwersalizmu i regionalizmu.

Żaden artykuł nie ukazał się w dwóch spośród mniej używanych „oficjalnych” języków, mianowicie w islandzkim i polskim. Wiersze pochodzące z całego świata regularnie podawano w oryginale, ale tłumaczono zawsze na jeden z dominujących języków czasopisma. Tak więc poliglotyzm czasopisma w praktyce był znacznie bardziej ograniczony niż w teorii, a mimo to wydaje się, że i tak miał on negatywny wpływ na liczbę czytelników. W jednym z nielicznych dłuższych artykułów kiedykolwiek poświęconych temu czasopismu, Árpád Berczik wykazał, że w swoim najlepszym roku pismo „Acta” osiągnęło obieg w wysokości zaledwie stu kopii, która to liczba uległa pomniejszeniu w późniejszych latach<sup>10</sup>.

Niemniej jednak dla swojego ekskluzywnego grona odbiorców czasopismo „Acta” stanowiło ożywioną platformę dzielenia się pomysłami i informacjami między oddalonymi od siebie korespondentami, Meltzlowi natomiast dostarczyło okazji do wypracowania strategii służących promocji literatury węgierskiej na scenie międzynarodowej. Meltzl dążył do tego celu za pomocą podwójnej strategii, polegającej na skupieniu się zarówno na niedoścignionych arcydziełach, jak i na literaturze ludowej. Według niego Węgrzy mogli poszczycić się jednym pisarzem na miarę prawdziwie światową: był nim Sándor Petőfi. Już w 1868 roku Meltzl opublikował niemiecki przekład liryki Petőfiego, a jako student filozofii w Lipsku w latach 1864–1866 podzielił się swoim entuzjazmem na temat poety ze swoim kolegą Friedrichem Nietzschem. W „Acta” Meltzl poświęcił Petőfiemu wiele artykułów. Przez cały okres ukazywania się czasopisma postarał się o przekłady liryki tego poety na nie mniej niż trzydzieści dwa języki, a celem jego analiz było pokazanie szerokiej europejskiej publiczności, że ma do czynienia z węgierskim poetą, który zasługuje na zajęcie prominentnego miejsca w panteonie literatury światowej.

Zamiast promować innych uznanych już pisarzy węgierskich o, jak uważał, mniejszych osiągnięciach literackich, Meltzl skupił resztę swojej uwagi na wkładzie, jaki jego rodzinne strony wniosły do poezji ludowej. Na łamach pisma prezentował utwory nie tylko w języku węgierskim, ale też rumuńskim, a także, kilkakrotnie, cygańskie pieśni. W części tych dążeń Meltzl odniósł rzeczywisty sukces: pierwszy angielski przekład rumuńskiej poezji ludowej ukazał się w Nowym Jorku w 1885 roku, na podstawie wierszy opublikowanych w „Acta”<sup>11</sup>. W swoim czasopiśmie Meltzl z dużym entuzjazmem odnajdywał motywy ludowe powtarzające się na szerokich obszarach geograficznych. W jednym artykule omawia on wiersz występujący w podobnych formach w Islandii, na Sycylii oraz na Węgrzech i stwierdza: „Oto cuda literatury

<sup>10</sup> Á. Berczik, *Hugó von Meltzl*, „Német Filológiai Tanulmányok” 1978, 12, s. 87–100. Berczik napisał także dalece pouczający artykuł na temat teorii przekładu Meltzla: *Weltliteratur; Komparatistik und Übersetzungskunst*, „Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae” 1980, 22, s. 119–133.

<sup>11</sup> H. Phillips, *Volk-songs: Translated from the Acta Comparationis Litterarum Universarum*, Philadelphia 1885.

porównawczej!”<sup>12</sup>. W drugim tomie pisma Meltzl zwrócił się z ofertą zachęcającą badaczy do udziału w tworzeniu ambitnej antologii (nigdy nie zrealizowanej) pod tytułem *Encyklopedia poezji świata* (*Encyclopaedia of the Poetry of the World*). Łącząc oba swoje główne zainteresowania, Meltzl prosił potencjalnych współautorów o przysłanie dwóch wierszy z każdego kraju na świecie: jeden wiersz ludowy i jeden utwór literacki, w oryginale i z „dosłownym międzywierszowym tłumaczeniem na jeden z języków europejskich” (2: 177).

W ten sposób Meltzl opracowywał praktyczną metodę porównawczą na prawdziwie światową skalę, równocześnie starając się kreatywnie pogodzić kulturalne polityki relacji między małymi i wielkimi ośrodkami literackimi. W tej sytuacji za ironiczny trzeba uznać fakt, iż siła oddziaływania jego czasopisma była ograniczona już wówczas, i to nie tylko ze względu na poliglotyczne ujęcie, które sprawiało, że pismo było nieprzystępne dla wielu czytelników. Równie poważnym powodem był rozwój komparatystyki we Francji i w Niemczech, ponieważ badacze skupieni w tych wielkich mocarstwach nie podzielali zainteresowania Meltzla literaturami mniejszych narodów – a szczególnie nie byli zainteresowani współpracą z badaczami z tych narodów.

Według Árpáda Berczika „śmiertelnym ciosem” zadany targanemu trudnościami czasopismu Meltzla było pojawienie się w Berlinie w 1887 roku konkurencyjnego czasopisma pod redakcją Maxa Kocha, profesora uniwersytetu w Marburgu. Meltzl skarżył się, że to nowe pismo o lepszej lokalizacji zamierzało odciągnąć czytelników oraz autorów od jego periodyku, ponieważ tytuł Kocha, „*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*”, brzmiał bardzo podobnie do niemieckiego tytułu „Acta” „*Zeitschrift für vergleichende Literatur*”. Chociaż Meltzl studiował w Berlinie i prawdopodobnie znał Kocha, nie dowiedział się o nowym czasopiśmie od samego redaktora, ale z prasy, co było szczególnie irytujące. W pełnym żalu artykule wstępnym Meltzl próbował zaapelować do swoich odbiorców jeśli nie o zbojkotowanie swojego konkurenta, to przynajmniej o pozostanie wiernymi czytelnikami ACLU:

Dowiedzieliśmy się ostatnio z doniesień prasowych, iż czasopismo poświęcone literaturze porównawczej ma ukazywać się w Berlinie. Chociaż cieszy nas, że nawet w stolicy Goethego tak wielka dziedzina jak literatura porównawcza [...] znajduje niezależną siedzibę, równocześnie musimy wyrazić ubolewanie z powodu – z pewnością przypadkowego – podobieństwa wybranego tytułu, który niechybnie będzie mylony z niemieckim tytułem „Acta Comparationis”. Zatem chcielibyśmy niniejszym z góry prosić o zwracanie uwagi na ten fakt, tak aby przynajmniej akademicka część publiczności była świadoma różnicy między „*Zeitschrift für vergleichende Literatur*” (ukazującym się od stycznia 1877 roku) a „*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*” (ukazującym się od lata 1886)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> *Islaendisch-Sizilianische Volkstradition in Magyarischem Lichte*, ACLU 1879, 3, s. 117–118.

<sup>13</sup> Cytat za A. Berczik, *Hugo von Meltzl*, s. 98–99.

Czasopismo Kocha musiało się wydawać Meltzlowi prawdziwym krokiem wstecz, jak również osobistym afrontem. Publikowane w nim artykuły, pisane bez wyjątku w języku niemieckim, pochodziły niemal wyłącznie od niemieckich badaczy i koncentrowały się zdecydowanie na niemieckich relacjach literackich; pierwszy numer na przykład zawierał artykuły na temat Goethego, Uhlanda, Kleista, Lessinga oraz *Germanische Sagenmotive im Tristan-Roman*, obok innych prac zorientowanych germanistycznie, a także opracowań dotyczących chińskiej poezji i bajek afrykańskich. Ponadto berlińskie pismo cyklicznie analizowało również poezję ludową, i jeśli Meltzl czuł, że Koch usiłował go ubiec, to wrażenie owo nie mogło być całkowicie bezpodstawne, skoro analizy te często skupiały się na transylwańskim i węgierskim folklorze. Już pierwszy numer pisma Kocha zawierał krótki tekst na temat motywu z *Tristana*, który odnaleźć można w transylwańsko-cygańskiej oraz rumuńskiej poezji, podczas gdy w numerze drugim wyeksponowany został artykuł *Zur Literatur und Charakteristik des magyarischen Folklore*.

Żaden z tych artykułów nie wspomniał Meltzla ani jego czasopisma; Koch nie napomknął również o „Acta Comparationis” w swoim inauguracyjnym eseju. Esej ten mówił szeroko o zadaniach stojących przed literaturą porównawczą (badania źródłowe, estetyka, historia literacko-porównawcza, porównywanie różnych dziedzin sztuki, folklor) i odwoływał się do dziesiątek poprzedników w dziedzinie komparatystyki od XVII wieku po czasy mu współczesne, jednak wspomniani badacze i pisarze byli prawie bez wyjątku narodowości niemieckiej. Koch zamknął swój esej, podkreślając narodową wartość komparatystyki: „Literatura niemiecka oraz postęp w jej historycznym rozumieniu będzie stanowić punkt wyjścia dążeń, a także centrum uwagi «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte»”<sup>14</sup>.

Meltzl wydawał swoje czasopismo jeszcze przez rok od ukazania się berlińskiego rywala, ale po tym okresie zrezygnował; pismo Kocha wygrało. W szerszym kontekście, perspektywa wielkomocarstwowa zdominowała literaturę porównawczą na całe stulecie. W 1960 roku komparatysta Werner Friedrich, założyciel „Yearbook of Comparative and General Literature”, zauważył ironicznie, że termin „literatura światowa” rzadko odnosił się do całego świata:

Pomijając fakt, iż za tym aroganckim terminem stoją płytkość i stronniczość, zjawiska, które nie powinny być tolerowane na żadnym dobrym uniwersytecie, używanie tego terminu i tym samym obrażanie więcej niż połowy ludzkości to po prostu przejaw złych relacji publicznych (*bad public relations*) z otoczeniem. [...] Czasem, myśląc o tym bez ceremonii, dochodzę do wniosku, że nasze programy akademickie powinny nazywać się Literaturami NATO – jednak nawet to byłoby przesadą, gdyż zwykle nie zajmujemy się nawet jedną czwartą z piętnastki natowskich państw<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> M. Koch, *Zur Einführung*, „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte” 1877, 1, s. 1–12; s. 12.

<sup>15</sup> W. Friederich, *On the Integrity of Our Planning* [w:] *The Teaching of World Literature*, red. H. Block, Chapel Hill, North Carolina 1960, s. 9–22; s. 14–15.

Dopiero w ostatnich latach komparatyści zaczęli odtwarzać tę prawdziwie globalną perspektywę, jaką wypracowali już Posnett i Meltzl. Możemy dziś powrócić do źródeł literatury porównawczej z nowym zrozumieniem i docenieniem złożoności sytuacji, w jakich znajdowali się ci pionierzy: szerokiego na cały świat prowincjonalizmu Posnetta i antykosmopolitycznego poliglotyzmu Meltzla. Czytane tylko przez nielicznych za ich życia „Comparative Literature” Posnetta i „Acta Comparationis Litterarum Universarum” Meltzla dziś dostarczają fascynującej lektury i razem służą nam za przewodnika w okresie odradzania się dyscypliny o prawdziwie globalnym zasięgu i oddziaływaniu.

Przekład Ewa Kowal

#### RENAISSANCE OF A DISCIPLINE: WORLD SOURCES OF COMPARATIVE STUDIES

The author of this article attempts to sketch out the development of contemporary comparative literature, in which a Eurocentric orientation is being supplanted by a genuine world perspective. In doing so, the author points out that the present-day widening of the research-field to the global dimensions signifies not so much a crisis of the discipline as a reference to the ideas which appeared at the time when comparative studies first emerged as a separate discipline of knowledge. The author takes a closer look at the works of two 19<sup>th</sup>-century comparative scholars, namely Hugo Meltzl, the Transylvanian founder of the journal *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, and the Irish scholar Huteson Macaulay Posnett, noticing in them a number of groundbreaking, though later abandoned, trends for world comparative studies. Meltzl tried to broaden the field of study to include the masterpieces of other cultures and in this way to show some appreciation for the literatures of smaller European states as well as for folk literature. Posnett, on the other hand, looked for links between the development of literature and individual societies and attacked the imperial cosmopolitanism prevalent at the time, opting for a specific “global provincialism” of cultures instead.



## Bez porównania\*

### 1

W dzisiejszych czasach przyjęło się, że jakakolwiek diagnoza krytyczna dotycząca podstaw i celów działania którejs z dziedzin powinna zacząć się od stwierdzenia, iż nasz przedmiot zainteresowania przechodzi pewnego rodzaju kryzys. Krytykę poprzedza i otwiera potrzeba podjęcia decyzji; jednak podejmowana jest ona w imię stworzenia krytycznego stanu rzeczy: *krinein* w całej etymologicznej sile tego słowa. Tak dzieje się szczególnie wtedy, gdy dana diagnoza odnosi się do „teorii” lub ogólnie rzecz biorąc – zagadnień, w których w grę wchodzi kwestie koncepcji czy definicji. Zatem, jeśli ktoś postanawia rozważyć na przykład obecną kondycję dyscypliny takiej jak literatura porównawcza, zwykle niemal natychmiast zaczyna od założenia, iż jeżeli ten problem ma w ogóle jakiegokolwiek znaczenie, to musi tak być dlatego, że owa dyscyplina właśnie przechodzi kryzys. Zakłada się od samego początku, że literatura porównawcza jest w stanie „krytycznym” lub przynajmniej, że nasz przedmiot zainteresowania jest dyskusyjny.

Właśnie taka postawa ukształtowała pewne niedawne odpowiedzi na pytanie dotyczące literatury porównawczej jako nauki. George’owi Steinerowi posłużyła ona za podstawę jego inauguracyjnego wykładu *Czym jest literatura porównawcza?*, przedstawionego po objęciu katedry Literatury Porównawczej Weidenfeld w Oxfordzie (the Weidenfeld Chair in Comparative Literature) w 1994 roku. Uformowała ona również serię wykładów Gayatri Spivak z cyklu Wellek Library Lectures, opublikowaną w 2003 roku jako *Death of a Discipline*, a także sprawozdanie Hauna Saussy’ego dla Amerykańskiego Stowarzyszenia Komparatystyki (American Comparative Literature Association – ACLA) z lat 2004–2005. W obecnym ferworze zainteresowania naszą dyscypliną to poczucie kryzysu czy paradygmatycznego przesunięcia wewnątrz niej kształtowane jest również przez dyskusję wokół ostatniej pracy Franco Morettiego, opublikowanej w „New Left Review” i kontynuującej jego rozważania z „Conjectures on World Literature” (2000).

\* Artykuł ukazał się pierwotnie w piśmie „Comparative Critical Studies” 3.1–2 (2006). Redakcja dziękuje Autorowi za zgodę na publikację przekładu.

Co więcej, od dekad żyjemy w cieniu eschatologii: od czasów słynnych debat na temat „końca ideologii” zainaugurowanych przez socjologa Daniela Bella w latach pięćdziesiątych XX wieku, a następnie wskrzeszonych na chiliastyczną modę przez Francisca Fukuyamę w latach dziewięćdziesiątych, prezentujemy bądź wyobrażamy sobie siebie u kresu, jako świadków śmierci tego czy owego, jako znajdujących się w sytuacji „post-wszystko”, praktycznie własnoręcznie zmieniając samych siebie i naszą współczesność w duchy, w „ludzi pośmiertnych”<sup>1</sup>. Beckettowi mogłoby się to wszystko podobać, gdyby nie dający się zaobserwować fakt, iż – podobnie jak w przypadku naszego wielkiego modernistycznego poprzednika, T.S. Eliota – nasze zakończenia są niepokojąco blisko naszych początków<sup>2</sup>: każdy hipotetyczny kres literatury porównawczej – niezależnie od tego, czy przyjmowany ze strachem czy z zadowoleniem – jest sam proponowany w formie lub w imię ustanawiania jej nowych początków.

W chwili obecnej stosowne byłoby tutaj zachowanie pokory. Mówienie o „kryzysie” w naszej dyscyplinie można odpowiednio skonstruować z tym, co kryzys może oznaczać w okupowanym Bagdadzie lub dotkniętej powodzią Luizjanie czy w sytuacji Orhana Pamuka zagrożonego karą więzienia za opisanie pewnego wydarzenia w trudnej historii Turcji jako ludobójstwa<sup>3</sup>. Czy na tle takich kryzysów nasza dyscyplina rzeczywiście znajduje się w jakimkolwiek sensie w stanie „krytycznym”? Co mogłaby wnieść literatura porównawcza do sfery podejmowania decyzji znanej jako politologia porównawcza? Co mogłaby zaferować odrodzona *Weltliteratur* światowej polityce i relacjom międzynarodowym? Moretti, jak sądzę, zbliża się do osiągnięcia właściwego stopnia pokory, kiedy akceptuje zasadniczo ograniczone zapotrzebowanie na naszą działalność: „Formy kondensują relacje społeczne”, pisze, i w związku z tym, „analiza formalna na swój własny *skromny* sposób jest analizą władzy” [podkr. – T.D.]<sup>4</sup>. W poniższym tekście zaproponuję kilka refleksji na temat obecnej sytuacji naszej dyscypliny oraz tego, co uważam za jej priorytety; moim celem będzie również zestawienie tych priorytetów z innymi kwestiami poprzez zastanowienie się nad miejscem literatury porównawczej w bardziej ogólnie pojętej kondycji polityki literackiej. Innymi słowy, zajmę się swego rodzaju „ekologią” literatury.

Mówienie o kryzysie w naszej dyscyplinie sprawia, iż wydaje się nam, że znajdujemy się u progu czegoś nowego, a przynajmniej czegoś odświeżonego. Kryzys, jak czas terażniejszy schizofrenika, jest wybuchowy dokładnie dlatego, że zawsze znajduje się w punkcie zwrotnym, w jakimś rewolucyjnym

<sup>1</sup> Odnoszę się tu do Massimo Cacciariego, *Posthumous People*, przeł. R. Friedman, Stanford, Stanford University Press, 1996.

<sup>2</sup> „In my beginning is my end” – słowa otwierające wiersz T.S. Eliota *East Coker*, drugi z serii *Four Quartets* [przyp. tłum.].

<sup>3</sup> To pomocne przypomnienie zawdzięczam mojemu koledze Jeremy’emu Treglownowi (prywatna rozmowa).

<sup>4</sup> F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, „New Left Review” (New Series) 2000, 1, s. 66.

momencie, w którym następuje przejście ze starego stanu do odnowionego. W naszym przypadku to tak, jak gdybyśmy czuli konieczność „odnowienia” naszych zagadnień lub wygenerowania dla nich jakiejś nowej podstawy, jakiejś nowej płaszczyzny naszych działań. Jako „krytycy” w takiej czy innej metodzie jesteśmy na wskroś „nowocześni”, a słowo „nowocześni” odnosi się tutaj nie tyle do Eliota, ile do Jonathana Swifta i jego satyrycznej charakterystyki „nowoczesnego” autora, przedstawionej w *A Tale of a Tub*. Ten nowoczesny autor przypisuje sobie tytuł, który pochodzi wyłącznie z faktu znajdowania się w chwili obecnej, bycia „tu i teraz”:

Niniejszym uważam za stosowne przyjąć ów zaszczytny przywilej bycia ostatnim pisarzem. Roszczę sobie absolutne prawa do bycia najnowszym z nowoczesnych, co daje mi despotyczną władzę nad wszystkimi autorami przede mną<sup>5</sup>.

Zasadniczą trywialność takiej pozycji ujawnił Michel Serres w swoich wywiadach z Bruno Latourem pt. *Eclaircissements*. Serres wskazuje tam na naszą skłonność do postrzegania postępu intelektualnego i wszelkiego innego jako stopniową korektę lub eliminację błędów. Taka postawa prowadzi nas do owego „tu i teraz”, gdzie, jak ujmuje to satyrycznie, „Ouf! Nous sommes enfin entres dans le vrai”<sup>6</sup>.

Dwa elementy kryją się za tym zjawiskiem i oba mają związek z rynkiem światowym. Po pierwsze, mówiąc bez ogródek, książki o kryzysie się sprzedają: słowo „kryzys”, kryjące w sobie materialne znaczenie tego, co dzieje się w Bagdadzie czy Palestynie, czy pośród płonących samochodów i autobusów w osiemnastej dzielnicy Paryża (że posłużę się pierwszymi z brzegu przykładami), jest światowe, poważne i ważne. Po drugie, co mam nadzieję zabrzmi bardziej wyszukanie, „unowocześnienie” (i wszystkie jego korelaty) jest tym, co pociąga za sobą zjawiska globalne poprzez biurokratyczne ujednoczenie historii na całym świecie. Niestety, instytucjonalne formy krytyki literackiej mają skłonność do brania udziału dokładnie w tych formach komercjalizacji i ujednoczania naszej działalności: ujmując rzecz całkiem banalnie, kto nie chciałby być nowoczesnym autorem w ujęciu Swifta? Kto zrezygnowałby z możliwości stworzenia i wprowadzenia następnego hitu – nawet czegoś takiego jak np. „odległe czytanie” (*distant reading* Morettiego) czy „planetarność” (*planetarity* Spivak)? W starym znaczeniu słowa „autor” w ujęciu Foucaulta kto nie chciałby zostać autorem nowej szkoły krytyki literackiej, nowej odmiany literatury porównawczej? Wpływy, autorytet i prestiż są nadawane – i kształtowane – przez rynek, w którym np. zaszczyt wygłoszenia wykładu z cyklu Wellek Library Lectures może być dokładnie zmierzony i obliczony<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> J. Swift, *A Tale of a Tub* [w:] *idem, Gulliver's Travels and Other Writings*, red. L.A. Landa, Oxford, Oxford University Press, 1976, s. 310.

<sup>6</sup> M. Serres, *Eclaircissements: entretiens avec Bruno Latour*, 1992; przedruk w: Paris 1994, s. 76.

<sup>7</sup> W razie gdyby ta uwaga uznana została za atak na Spivak, przypominam, że najbardziejżywione debaty na tym polu odbywają się na stronach „New Left Review”. Moje stanowisko

Będę starał się oprzeć takiej komercjalizacji, przynajmniej w strukturze mojego wywodu. Innymi słowy, zacznę – mam nadzieję nawet skromniej niż Moretti – od sugestii, iż literatura porównawcza w ogóle nie przechodzi żadnego „kryzysu”. Jeśli cokolwiek z tego, co tutaj wygłoszę, mogło być przewidziane na podstawie logiki i struktury przypadkowego – np. zainspirowanego sytuacją rynkową – zapotrzebowania na nowość, to moja argumentacja stanie się mniej użyteczna, mniej wskazująca na coś, co moglibyśmy nazwać „wydarzeniem” myślowym<sup>8</sup>. Jednak należy zaznaczyć, że chociaż mogę próbować stawić opór postawie, w której wiodącą siłą tego eseju byłaby ideologia rynkowa, niemniej jednak nie omieszkam zająć się pewnymi kwestiami politycznymi, które mają związek z obecną kondycją naszej działalności. Po prostu (i pod warunkiem, że mi się to uda) polityka nie będzie centralnym czynnikiem determinującym moją argumentację. W związku z tym będę się także starał zapobiec naturalnej konsekwencji mówienia o „kryzysie”, mianowicie polaryzowaniu przeciwnych stron, które doprowadziłoby je do sporu. Zgodnie z duchem komparatywizmu myślę, że lepiej jest porównać różne pozycje bez postrzegania ich jako przeciwnych lub spolaryzowanych. Wierzę, że taką właśnie postawę przyjmuje sam Moretti, kiedy zwraca naszą uwagę na skromność swoich odczytań („Wiele osób czytało więcej i lepiej ode mnie”<sup>9</sup>). Co więcej, jest to także postawa, która autentycznie stara się przyjąć fakt, iż takie mistrzostwo w naszej dyscyplinie, jakie było naturalne – jak mi się wydawało – dla myślicieli wcześniejszego pokolenia pokroju Auerbacha, Curtiusa, Etiemble’a, Steinera i innych, jest raczej niemożliwe do osiągnięcia. Nadal jest ono wielce pożądane, ale trudne do zdobycia<sup>10</sup>.

## 2

W 1994 roku Steiner wskazał, że pierwszą główną kwestią dla literatury porównawczej jest i musi być język: „Literatura porównawcza [...] jest zanurzona w rozrzutnej różnorodności naturalnych języków i się nią rozkoszuje. Literatura porównawcza słucha i czyta na wzór wieży Babel”<sup>11</sup>. Taka postawa szanuje tradycyjny pogląd aksjomatyczny działania literatury porównawczej:

---

jest takie, że trudno uniknąć współdziałania w kreowaniu tej sytuacji nawet lewicowym krytykom globalizacji.

<sup>8</sup> Takie rozumienie „wydarzenia” pochodzi od Alaina Badiou. Zob. zwłaszcza jego *L'Etre et l'evenement*, Paris, Seuil, 1988. Prostsze ujęcie tego, co autor ma tu na myśli znajduje się w jego *Conditions*, Paris Seuil, 1992. Moje własne wyjaśnienie podaję w mojej ostatniej książce *Aesthetic Democracy*, Stanford, Stanford University Press, 2006.

<sup>9</sup> F. Moretti, *Conjectures...*, s. 55.

<sup>10</sup> Więcej na temat mojego stanowiska w tej sprawie znaleźć można w moim artykule *On Critical Humility*, zamieszczonym w *Becoming Human*, red. P. Sheehan, Westport, Praeger, 2003, s. 165–179.

<sup>11</sup> G. Steiner, *No Passion Spent*, London, Faber and Faber, 1996, s. 150.

dawniej bycie komparatystą wymagało znajomości co najmniej trzech języków i trzech literatur w tychże językach. Oczywisty problem logistyczny, który z tego wynika, jest taki, że nie wszyscy komparatyści mają jednakowe kompetencje językowe, zatem dla czytelnika – czy ogólnie odbiorców jakiegokolwiek artykułu w jakiegokolwiek instytucji zajmującej się literaturą porównawczą (łącznie z wewnętrzną lekturą jej własnych czasopism) – istnieje duża szansa, a wręcz wysokie prawdopodobieństwo, że konieczne będzie posiłkowanie się tłumaczeniami. Może to wyglądać tak: powiedzmy, że całkiem dobrze rozumiem francuski i włoski, ale z fragmentami pisanymi po portugalsku i arabsku mam kłopot; natomiast mój czytelnik, biegły np. w niemieckim, może mieć trudności z moim włoskim itd. To oczywiście kwestia logistyki, jednak chciałbym tu zasugerować, że jest to także kwestia filozoficznie i strukturalnie fundamentalna dla naszej dyscypliny i z nią nierozzerwalnie związana.

Steiner ma rację, choć wyraża banał, kiedy otwiera swój inauguracyjny wykład stwierdzeniem: „Każdy akt recepcji znaczącej formy, w języku, w sztuce, w muzyce, jest porównawczy. Poznanie jest roz-poznaniem”<sup>12</sup>. Jednak jego wykład ma dla nas większe znaczenie, kiedy skupia się na dominacji przekładu jako kwestii ważnej dla literatury porównawczej. To stwierdzenie byłoby bardziej „chodliwe”, gdyby przeformułować je tak, żeby sugerowało, iż każdy akt czytania porównawczego – a właściwie każdy akt czytania – wymaga jakiejś filozofii przekładu. Czytanie, jak zaproponuję poniżej, wychodzi najlepiej tym, którzy są, tak jak Milton, „ministrami języków obcych”<sup>13</sup>.

W konsekwencji pojawia się tu kwestia, którą można by uznać za błądą, ale która w rzeczywistości jest bardzo istotna z teoretycznego punktu widzenia: językiem stanowiącym podstawę większości tych tłumaczeń jest angielski. Coraz częściej angielski staje się językiem bazowym – naszą łaciną, a przestaje być językiem lokalnym. Wszystko jest do niego „sprowadzane”; angielski jest ustną i pisemną bazą, na której stoi cała literatura porównawcza. To istotna kwestia z dwóch powodów. Po pierwsze, za całą instytucją literatury porównawczej kryje się założenie, iż w ostatecznym rozrachunku wszystkie różnice językowe można sprowadzić do współmiernej postaci: literatura francuska i niemiecka mogą być „porównane”, a zatem mogą mieć wspólną (jeśli niewypowiedzianą) podstawę. Chociaż jest ona niewypowiedziana, niemniej jednak stanowi język podstawowy – Saussure’owską *langue* literatury porównawczej; i w ten sposób różnice językowe są ostatecznie zredukowane do powierzchownych rozbieżności, które maskują zasadniczą jednorodność. Po drugie, i na skutek tej pierwszej postawy, zakłada się, że milczące tłumaczenie każdej różnicy na niewypowiedziany język angielski kończy tłumaczenie. Oczywiście, w rzeczywistości to dopiero początek naszych trudności, ponieważ taka postawa zakłada, iż sam angielski jest wewnętrznie jednorodny i nie podlega wewnętrznej, nieodłącznej logice przekładu. Jednak najbardziej

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>13</sup> Więcej na ten temat piszę w *On Reading*, „Critical Quarterly” 2003, vol. 45, issue 3, s. 6–19.

nawet przelotny rzut oka na historię języka angielskiego pokazuje, że nie jest to bynajmniej jeden język, a najbardziej elementarne rozumienie jego historyczności dowodzi, że angielski mówiony w tym samym momencie na całym świecie przyjmuje wiele różnorodnych form i w żadnym wypadku nie jest jeden i jednolity. „Milczący angielski”, jak moglibyśmy go nazwać – ta podstawa, na której spoczywa funkcjonowanie literatury porównawczej – nie rozwiązuje problemu przekładu, a jedynie go przemieszcza i poszerza.

Wróćmy więc do Steinera, skupiając się na powyższym problemie. Można nie tylko powiedzieć, że każdy akt czytania zawiera w sobie element tłumaczenia, ale nawet posunąć się dalej. Właściwością, która wyróżnia komparatystykę jest to, że zajmując się językami obcymi, doprowadza ona do wyobcowania, zmiany lub nadania cechy „inności” stosunkowi, jaki „rodzimy” użytkownik języka ma do swojej mowy ojczystej. Innymi słowy, literatura porównawcza zasadniczo podkopuje samą strukturę „rodzimości” jako takiej, czego skutkiem jest zakwestionowanie związku między językiem a narodem. To, że moim „pierwszym” językiem jest angielski, nie daje mi żadnej podstawy do przypisywania sobie wyższości czy pierwszeństwa jeśli chodzi o moje „narodowe” powiązanie z Anglią czy też jakimkolwiek innym krajem anglojęzycznym.

Dodam jeszcze dwa ostatnie istotne komentarze na ten temat. Pierwszy dotyczy faktu, że chociaż angielski powszechnie uznaje się za język światowy, to w oczywisty sposób nim nie jest: w najlepszym wypadku stanowi on zbiór języków mówionych i pisanych na rozmaite sposoby w różnych częściach świata. Może i **w zasadzie** globalizuje on naszą pracę, ale tak naprawdę globalizacja naszej dyscypliny zależy w pierwszym rzędzie od rynku ekonomicznego i wydawniczego. W tym sensie możemy stwierdzić – jak się może wydawać, wbrew zdrowemu rozsądkowi – że podziały na świecie są spowodowane dokładnie przez triumf języka angielskiego, zwłaszcza jego amerykańskiej odmiany<sup>14</sup>. Po drugie, możemy się wiele nauczyć od Agambena. Jak pokazuje jego analiza postaci uchodźcy w *Homo sacer*, jednym z powodów, dla których postać ta niepokoi nas tak bardzo, jest nie tyle kwestia jakichś aktualnych uwarunkowań związanych ze specyficzną sytuacją polityczną, ile fakt podważenia działania, a wręcz istnienia samej idei państwa narodowego. Uchodźcy doprowadzają do tego, ponieważ

[...] zrywając ciągłość między człowiekiem i obywatelem, między *narodzeniem a narodowością*, wpędzają w kryzys fikcję leżącą u początków nowoczesnej suwerenności. Ukazując jasno rozdział między narodzinami a narodem, uchodźca na chwilę wprowadza na scenę polityczną nagie życie, które stanowi jej ukryte wstępne założenie<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Krótka uwaga na temat „globalizacji”: jak wskazuje Bill Readings, globalizacji nie doświadcza się w ten sam sposób w Dakarze i Waszyngtonie. W wielu przypadkach mamy do czynienia nie tyle z globalizacją, ile z amerykańską. Zob. B. Readings, *The University in Ruins*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

<sup>15</sup> G. Agamben, *Homo sacer*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 180.

Jeśli połączymy te dwa komentarze, otrzymamy hipotezę, która sugeruje, że literatura porównawcza to ściśle mówiąc literatura schronienia, praktyka literacka najbliższej związana z uchodźcą. Wyjaśniłoby to historyczne odczytanie tej dyscypliny (podzielane przez Spivak), które dostrzega jej korzenie w stratach, jakie Europa poniosła po okresie nazizmu; jednak wyjaśnienie to byłoby teoretyczne i przeprowadzone w taki sposób, żeby zademonstrować **nieuchronność** tej kondycji literatury porównawczej. W konsekwencji jej czytelnicy stają się uchodźcami; w ten sposób zaburzony zostaje związek między rodzimością a narodowością. Następuje to szczególnie w przypadku literatury, której milcząco przyjętą podporą jest język uważany za światowy, taki jak angielski. Dla tych, których pierwszy język jest jednym ze światowych języków angielskich, widoczna jest obcość angielskiego dla nich samych. Innymi słowy, pojawia się tu sugestia, iż nigdy dla nikogo nie istniał żaden „pierwszy” język, a to, co wydaje się takim pierwszym językiem, zawsze było i jest tłumaczeniem – zawsze zakorzenionym w nieodłącznej przekładalności, która podważa jego status autentyczności, status tego, który daje początek. Zrozumienie, że język angielski opiera się na różnorodności języków angielskich, daje nam klucz do zagadnienia odmienności, która tkwi wewnątrz każdej tożsamości niewyróżnionej przez żadną chtoniczną rodzimość, żadne niebezpieczne roszczenia związane z krwią czy ziemią.

Kiedy Gayatri Spivak ubolewa nad „polityką wrogości”, którą postrzega jako źródło współczesnej komparatystyki, odnosi się ona do niewyrażanego pragnienia współmierności między kulturami. Innymi słowy, chociaż Spivak chce promować wyraźne różnice w naszych postawach teoretycznych i postępowaniu, niemniej jednak domaga się ona ugruntowanego i podstawowego komparatywizmu. Jak wiele innych osób, Spivak wywodzi historię literatury porównawczej od ucieczki intelektualistów z ogarniętej nazizmem Europy: „Literatura porównawcza powstała na skutek ucieczki europejskich intelektualistów przed reżimami «totalitarnymi»”, pisze; i w świetle tego faktu, który, jak uważa, przyczynił się do nieuniknionej obecności polityki w tej dyscyplinie, dodaje „Proponuję podjęcie próby odpolitycznienia [komparatystyki] w celu odsunięcia się od polityki wrogości, strachu i połowicznych rozwiązań”<sup>16</sup>. Zasadniczo stara się ona zastąpić politykę wrogości polityką przyjaźni *à la* Derrida. Oczywiście, tutaj też pojawiają się trudności. Postulowana przez nią przyjaźń jest strukturalnie ukształtowana przez nierówność, co wymaga obowiązkowej sprawiedliwości i przyzwoitości.

Postawa nakreślona przez Spivak nie różni się znacznie od błyskotliwej analizy *Mimesis* Auerbacha, dokonanej przez Edwarda Saïda. Po stwierdzeniu, że kształt *Mimesis* nadała biblioteka, w której Auerbach pracował w Istambule, dokąd przybył, uciekając przed nazistami, Saïd przystępuje do analizy dość fantastycznego zbioru spekulacji, z jakich składa się ta książka. Jeden przykład wystarczy nam za wiele innych. Przyglądając się Woolf, Auerbach ma do powiedzenia tyle, że jej widoczne zainteresowanie przypadkowością

<sup>16</sup> G. Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003, s. 3–4.

„pozwała wywnioskować, jak bardzo – i to pośród wszystkich walk – już teraz zmniejszyły się różnice pomiędzy poszczególnymi formami ludzkiego myślenia i egzystencji”<sup>17</sup>. Treścią tej myśli (przepelniającą także język pozostajej części tego fragmentu) jest to, że nawet w takim reżimie jak nazizm, zdeterminowanym przez ekstremalne rozróżnienia między ludźmi, istnieje fundamentalna i zasadnicza jedność, którą można wykazać w literaturze. To tak, jakby Auerbach chciał użyć literatury jako sposobu apotropaicznego odpędzenia zagrożenia ze strony nazizmu, a nawet ze strony różnicy jako takiej. Niemniej jednak, bez względu na to, jak wiele takiego pocieszenia może zaoferować literatura, rzeczywistość wygląda inaczej. Istotnym aspektem tej kwestii, ważnym dla naszych obecnych rozważań, jest fakt, iż literatura porównawcza sama jest napędzana potrzebą zasadniczego „zmniejszenia” różnic między sposobami myślenia i życia. Może to być godne podziwu, ale pozostaje fantazją.

By posłużyć się tutaj językiem Franco Morettiego, to tak jakbyśmy uważali, że literaturą porównawczą w zasadzie kieruje metafora drzewa; jak pokazuje Moretti, taka sytuacja nieuchronnie prowadzi do przypisywania największej wagi kwestii narodu: „Państwa narodowe kurczowo trzymają się drzew i gałęzi”. Podczas gdy ta metafora proponuje zasadniczą jedność (jedno drzewo, wiele gałęzi), w kontraście do nich, jak wskazuje Moretti, fale – jako podstawowa metafora – „ilustrują, jak jednolitość pochłania początkową różnorodność”. Fale zatem „są tym, na czym polega rynek”<sup>18</sup>.

Z moich wcześniejszych uwag wynika, że w ujęciu Morettiego i pomimo jego skromnie wyrażonego zdania drzewa i fale mają z sobą więcej wspólnego niż tylko to, że są metaforami. Oba terminy usiłują uregulować relacje między jednolitością a różnorodnością. Oba przyjmują zasadę, iż taka regulacja jest możliwa<sup>19</sup>.

A co, jeśli zadanie literatury porównawczej polega na stwarzaniu różnicy jako takiej? Co, jeśli rozważymy możliwość prawdziwej różnorodności? Co, jeśli istnieje rodzaj różnorodności, której nie można uregulować pod szyldem jakiegokolwiek jedności?

<sup>17</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i wstępem opatrzył Z. Żabicki, t. II, s. 421. Por. E. Said, *The World, the Text, the Critic*, London, Faber and Faber, 1984, s. 5–9; mój własny komentarz podaję w mojej książce *After Theory*, wydanie drugie zmienione (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996), s. 144–147.

<sup>18</sup> F. Moretti, *Conjectures...*, s. 67.

<sup>19</sup> Ujmując to w ten sposób, tzn. w sensie regulacji jednolitości i różnorodności, odnoszę się do zasad estetycznych nakreślonych przez Francesa Hutchesona w jego *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* z 1725 roku, przedruk w Hutcheson, *Philosophical Writings*, red. R.S. Downie, London: Everyman, 1994. Ta całkowicie estetyczystyczna postawa, z którą chętnie się zgadzam, na pierwszym planie stawia piękno, jednak w dalszej części niniejszego tekstu podam specyficzną odmianę tego zjawiska, starając się nasycić estetykę etyką, czego skutkiem będzie skupienie się na „miłości” jako postawie kluczowej dla komparatystyki. Więcej na temat estetyczystycznej podstawy dla tego poglądu piszę w mojej książce *Criticism and Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 1999.



## 3

Ta różnica – a nawet nazwijmy to skłonnością do tworzenia podziałów – jest i być może powinna być celem i dążeniem literatury porównawczej. Zaczynając od analizy przeprowadzonej na zasadzie porównania, z cichym założeniem współmierności między porównywanymi elementami, może bardziej stosowne i produktywnie byłoby podkreślenie tego drugiego aspektu porównania: kontrastu. Istnieje jednak jeszcze jeden sposób patrzenia na ten problem i jeszcze jeden sposób jego sformalizowania. W ostatniej części mojego wywodu chciałbym się zastanowić nad tym, co oznaczałoby opisanie literatury porównawczej zgodnie z hasłem „bez porównania”: tzn. scharakteryzowanie jej za pomocą języka, który nie służy ani konfliktowi, ani umizgom promującym ową błędną potrzebę „współmierności” (potencjalnie opartą na fantazji), o której pisałem wyżej. Takim językiem byłaby pochodna języka przyjaźni: moglibyśmy nawet nazwać ją językiem miłości.

Model, którym chciałbym się tu posłużyć, wywodzi się z połączenia Lyotarda z Badiou. Właśnie od Lyotarda pochodzi ten szczególny koncept, jakim jest *différend*, który będzie tkwił u podstaw proponowanej przeze mnie wizji literatury porównawczej; ta, z kolei, wywodzi się z wcześniejszych obserwacji Lyotarda przedstawionych w jego programowym eseju *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*. W eseju tym wypowiedział się on przeciwko temu rodzajowi ujednolicania i scalania myśli, który ja opisałem jako przemilczany rdzeń dużej części literatury porównawczej:

Dość już płaciliśmy za tęsknotę za całością i jednym, za pojednaniem zmysłowości i pojęcia, za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem. Pod powszechnym żądaniem odprężenia i uspokojenia słychać pragnienie ponowienia terroru, spełnienia fantazmatu władzy nad rzeczywistością. Oto odpowiedź: wypowiedzmy wojnę całości, bądźmy świadkami nieprzedstawialnego, prowadźmy ku poróżnieniom, ocalmy honor imienia<sup>20</sup>.

Takie pomnożenie różnicy w imię kontrterroru – czy, w sensie bardziej pozytywnym, w imię miłości – jest dokładnie tym stanowiskiem, którego chciałbym tu bronić.

Myślenie Badiou na temat miłości bardzo przypomina myślenie Lyotarda o *différend*. Badiou opisuje sytuację miłości jako pokrewieństwo między postawami, przy czym, jak twierdzi, postawy są dwie. Na potrzeby naszej dyskusji moglibyśmy scharakteryzować je jako „mężczyzna” i „kobieta” (bez jakichkolwiek dalszych biologicznych czy innych uwarunkowań). Te dwie postawy są względem siebie całkowicie rozłączne, a określenie ich jako mężczyzna/kobieta ma na celu po prostu zilustrowanie interesującej nas rozłączności. Jest ona podobna do dwóch argumentacyjnych pozycji w *différend* Lyotar-

<sup>20</sup> J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 61.

da. Co więcej, rozłączność pomiędzy tymi dwiema postawami nie może być przedmiotem doświadczenia czy jakiegokolwiek bezpośredniej wiedzy, gdyż taka wiedza czy doświadczenie implikowałyby istnienie trzeciego stanowiska, które może przyjąć czy „zawrzeć” obie rozłączne postawy (jako Lyotardowska wyższa instancja, której obie postawy mogą dobrowolnie ulec). Taka sytuacja jest niemożliwa dla Badiou, ponieważ, aksjomatycznie, takie trzecie stanowisko nie istnieje.

Widać tu podobieństwo do opisanej przeze mnie sytuacji literatury porównawczej: mamy (powiedzmy) dwie literatury, w dwóch językach, i są one rozłączne względem siebie (tu zachodzi pytanie o trudność przekładu: pomimo nawet największych starań *amore* nie równa się *amour* i żadne z nich nie równa się *Liebe*, a wszystkie trzy nie mogą być „zawarte” w angielskim *love*). Nie ma żadnej trzeciej pozycji (żadnego jednego języka angielskiego), która zsumuje i odpowiednio zdoła zawrzeć w sobie dwie rozbieżne pozycje.

Dla Badiou oczywiste jest, że w ogóle nie możemy „wiedzieć” o istnieniu takich dwóch postaw, ponieważ taka wiedza zależy od istnienia trzeciej pozycji, która je przekracza – a takiej nie ma. Wiedza miłosna zatem ustępuje rodzajowi doświadczenia i to doświadczenie jest, dla Badiou, „wydarzeniem pojedynczym i szczególnym. To wydarzenie inicjuje miłosne działania; możemy nazwać je spotkaniem”<sup>21</sup>.

W rezultacie nie można już nawet powiedzieć, że są dwie postawy, gdyż powiedzenie tego implikowałoby, w sensie arytmetycznym, trzecią postawę, z której moglibyśmy odliczyć do dwóch – lecz nie ma takiej trzeciej postawy. I tak otrzymujemy sytuację, w której istnieje „pozycja nr 1” i „pozycja nr 1”, których nigdy nie można dodać do siebie, aby otrzymać dwa czy kilka. Mamy do czynienia z postawą i następną postawą, literaturą i literaturą, i tych dwóch elementów nigdy nie można z sobą pojednać. Jednak jest to niezwykle pozytywna wiadomość, ponieważ oznacza ona, w skrócie, że dwie oddzielne literatury mogą teraz, po raz pierwszy, spotkać się z sobą bez „zawierania” jednej przez drugą. Co więcej, obie z nich opierają się scaleniu pod jednym ogólnym szyldem sumującego wszystko „języka angielskiego”. W pewnym sensie stawia nas to w trudnej sytuacji, ale, biorąc przykład z Badiou, moglibyśmy powiedzieć, że miłość jest stanem, który polega dokładnie na takim rodzaju trudności. Nie jesteśmy ogarnięci kryzysem; raczej jesteśmy – lub możemy być – ogarnięci miłością.

Odczytanie literatury porównawczej w taki sposób otwiera nas na możliwość czytania po raz pierwszy, a takie czytanie nie stawia rozumienia w centrum naszych działań, ale zastępuje je doświadczeniem „spotkania”. I to wydarzenie spotkania, tak jak miłość, obywa się bez porównania.

Przekład Ewa Kowal

<sup>21</sup> A. Badiou, *Conditions*, Paris, Seuil, 1992, s. 258. Pełniejsze wyjaśnienie tego argumentu w szerszym teoretycznym kontekście przedstawiam w mojej książce *Alterities*, Oxford, Oxford University Press, 1996, s. 203–205.

## BEYOND COMPARISON

In this article, the author takes up the issue of the so-called “crisis” of comparative literary studies (Comparative Literature), at the same time trying to outline the present-day condition of the discipline and to point to the objectives which it should attempt to attain today. Beside other detailed problems, the author analyses the threats posed by the hegemonic status of English which has become a specific *‘foundational language’* in Comparative Literature. However, in the principal part of his analysis, the author tries to go beyond the tendency towards *‘unification and totalisation of thought,’* which is present in Comparative Studies, by means of a search for *‘commensurability’* between the elements being compared, and also beyond the equally popular strategy of *‘divisiveness’* that consists in continual emphasis on and proliferation of differences. He juxtaposes these two dominant trends with a model of conducting Comparative Literary Studies based on the concept of language of friendship or even love – an idea stemming from the philosophical thought of Lyotard and Badiou. In this approach, reading becomes an *‘event of love, which, like love, is what is without and beyond compare.’*

# RECENZJE I OMÓWIENIA

Marta Skwara

## Komparatystyka w teorii i praktyce: uwagi o pierwszym polskim podręczniku dyscypliny

(Olgi Płaszczewskiej *Przestrzenie komparatystyki*  
– *italianizm*)

Wielkie książki budzą podziw i zazdrość, wszechstronna monografia Olgi Płaszczewskiej<sup>1</sup> jest wielką książką co najmniej w paru znaczeniach tego słowa, budzi więc wspomniane uczucia.

Po pierwsze, jest to monumentalna próba opisu monumentalnej dziedziny badań: komparatystyki – i to zarówno w jej diachronicznym, jak i synchronicznym skomplikowaniu; dyscypliny<sup>2</sup> niedającej się łatwo usystematyzować, mającej swą długą tradycję światową i nieco krótszą, za to obarconą nie mniejszą ilością powikłań, nieporozumień i animozji, tradycję polską. Autorka nie tylko stawia czoło temu skomplikowaniu, proponując własny opis i podział badań komparatystycznych (i własne, po części, nazewnictwo, takie jak „obszary szerokie” i „obszary specyficzne” komparatystyki), lecz także ilustruje rzecz całą diagramami i bogato dokumentuje w 1324 przypisach do części pierwszej (już sama ta liczba budzi należyty respekt, przyjrzenie się z bliska np. przypisowi 583 na s. 144–145 czy 1155 na s. 250–251 tylko ów respekt potęguje).

Po drugie, historyczno-teoretyczno-systematyzującej części pierwszej towarzyszy komplementarna część praktyczna, ilustrująca wiele poruszanych w części pierwszej zagadnień wnikliwymi analizami, i to takimi, które jasno wskazują swobodę autorki w poruszaniu się po co najmniej trzech obszarach językowych (włoskim, francuskim, angielskim), paru wiekach i kilku dzie-

<sup>1</sup> O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.

<sup>2</sup> Bądź „zjawiska”, już w spisie treści zaczynają się niełatwe do przezwyciężenia problemy; gdyby jednak konsekwentnie uważać komparatystykę za „zjawisko”, wywód trzeba by zacząć od starożytności.

dzinach sztuki. Jakby tego było mało, Płaszczewska dołącza do swych analiz fotografie, często własnoręcznie wykonane, co udowadnia, że opisywane teoretycznie jako dziedzina komparatystyki podróżopisarstwo nie jest jej obce. Wspomnieć też koniecznie trzeba dwie obszerne bibliografie, jedną wieńczącą część teoretyczną, drugą zamykającą część praktyczną. Z pewnością będą one, wraz z wnikliwym opisem niektórych pozycji zawartych w przypisach, nieocenioną pomocą dla kolejnych adeptów komparatystyki różnych szczebli. Za tym podziwem musi jednak kryć się i zazdrość podpowiadająca pytania, na które tak naprawdę nie ma dobrej odpowiedzi, stąd odpowiedzi udzielone (bądź nie) przez autorkę także mogą być dyskusyjne.

Odpowiedź pierwsza dotyczy pytania: czym jest komparatystyka literacka? Autorka deklaruje we wstępie, że jej odpowiedź jest „subiektywna” i „wynika z potrzeby uporządkowania własnej świadomości badawczej” (s. 11) – co budzi szacunek, szczególnie w czasach, gdy dominuje nieuporządkowana świadomość badawcza, a wszelkie uporządkowania coraz częściej bywają przedmiotem (auto)ironicznych gier, także w komparatystyce<sup>3</sup>. Płaszczewska narzuca jednocześnie swoim inicjalnym teoretycznym rozważaniom porządek niejako wtórny, wynikają one bowiem z praktyki badawczej, która stawiana jest na pierwszym miejscu. We wstępie – kierowanym *Do czytelnika*, co stanowi znaczący gest budowania porozumienia – autorka deklaruje, iż komparatystyka „nie jest dyscypliną teoretyczną, lecz realizuje się w konkretnych przedsięwzięciach poznawczych” (s. 11). Skoro jednak tak jest<sup>4</sup>, to pytanie o potrzebę poświęcenia połowy książki (300 stron) systematyzującemu opisowi „historii, zadań, metod i kierunków rozwoju komparatystyki literackiej” jest pytaniem o równowagę między (auto)świadomością dyscypliny a sposobem jej uprawiania. W oczywisty sposób autorka skrupulatnie i z dużą znajomością rzeczy zapełnia swoje „miejsce puste” w refleksji nad komparatystyką w kraju, gdzie do niedawna mieliśmy jeden historyczny podręcznik „dziejów dyscypliny”, jedną antologię „współczesnej komparatystyki”<sup>5</sup>, parę dyskusji i rozdziałów w rozmaitych podręcznikach i nieco większą liczbę pomysłów autorskich (z nich wszystkich znajdziemy solidną relację w obszernym rozdziale 4: *Kom-*

<sup>3</sup> Rozczarowanie sposobem rozumowania i nadmierną metaforyzacją języka wielu komparatystów wypowiedziających się w tomie *Comparative Literature in an Age of Globalisation* (Baltimore, The John Hopkins UP, 2006), który jest przecież kolejnym amerykańskim raportem o stanie dyscypliny, wyraża w swej recenzji Hans Bertens (*Recherche Littéraire. Literary Research* 2008, nr 47–48, s. 30–35).

<sup>4</sup> Z czym się można zgodzić, choć to także subiektywne spojrzenie, przywoływane przez Płaszczewską prace Stevena Tötösy’ego de Zepetnek najlepiej wskazują, że można traktować komparatystykę ściśle teoretycznie, domagając się przede wszystkim i do znudzenia „zasad” i „metody”. Mam na myśli szczególnie rozdziały: *From Comparative Literature Today Toward Comparative Culture Studies* i *Ten Principles Toward a Framework of Comparative Culture Studies* z wydanego przez Tötösy’ego de Zepetnek podręcznika *Comparative Literature and Comparative Culture Studies*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2003.

<sup>5</sup> H. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1980; *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa, Instytut Kultury, 1997. Sytuacja ta, na szczęście, zaczyna się diametralnie zmieniać w ostatnich latach.

paratystyka w Polsce, szeroko przypominającym początki polskiej komparatystyki i jej bujny rozwój w dwudziestoleciu, mniej lub bardziej zaprzepaszczonej w PRL-u). W pewnym sensie wydaje się więc, że obszerność refleksji metodologicznej, szczególnie w jej wymiarze historycznym, podyktowana była bardziej polskim stanem opracowania dyscypliny niż konkretną potrzebą wypracowania narzędzi dla ujęcia „obszaru specyficznego” badań Płaszczewskiej, czyli: italianizmu. Wykonana, zaiste imponująca, praca wydawać się może z tego punktu widzenia częścią osobną i odpowiadającą na pytanie „czym jest komparatystyka” bardzo szeroko i kompetentnie. Sprawiać jednak też może wrażenie, mimo rozmaitych systematyzacji i diagramów, całości niedokończonej, czy raczej niemożliwej-do-ukończenia, zamknięcia, a wrażenie to potęguje zakończenie, charakterystycznie zatytułowane: *Komparatystyka – uwagi na marginesie*, zamiast spodziewanych zwyczajowo w takim miejscu konkluzji. Znajdziemy w tych uwagach charakterystycznie powtórną deklarację o komparatystyce jako „praktycznej metodzie badania literatury”, o niewłaściwych – z punktu widzenia autorki – współczesnych próbach zastąpienia „praktyki badawczej refleksją metakrytyczną”, o bezzasadnym wynajdowaniu nowych terminów i pojęć, podczas gdy „podstawowy sens literaturoznawstwa porównawczego” to:

[...] świadome czytanie, czyli poznawanie uniwersum tekstów w ich korelacjach i interakcjach z innymi tekstami, z uwzględnieniem kontekstu kulturowego, w jakim funkcjonują dzieła literackie. Porównanie wskazuje sposób zadawania pytań, sposób postrzegania tekstu w jego odmienności i tożsamości (s. 299).

I tu jest miejsce na wspomnianą wyżej zazdrość: prezentując taki sposób widzenia komparatystyki (a traktowałabym to jako „wąską”, choć w zupełności wystarczającą odpowiedź), autorka podjęła trud niemal syzyfowy omówienia tego, czym komparatystyka od połowy XIX wieku do dziś była i jakie towarzyszyły temu zawirowania. Narażając się na zarzuty niekompletności (w części historyczno-systematyzującej nie znajdziemy np. takiego działu komparatystyki, który zajmuje się związkiem literatury z innymi naukami: filozofią, socjologią, historią, a nawet fizyką czy matematyką), nieuchronnie – z powodu objętości prezentowanego materiału – popełniając drobne błędy (Dionýz Ďurišin nie był Czechem, jak wynika z zapisu na s. 70, tylko Słowakiem<sup>6</sup>), podejmując arbitralne decyzje (np. o problematycznym rozdzieleniu historii idei i komparatystyki<sup>7</sup>), doraźnie wdając się w polemiki (np. s. 133–134; a wyjąt-

<sup>6</sup> Często się go Czechem nazywa w opracowaniach, szczególnie zachodnich, co jest uproszczeniem związanym z pochodzeniem z Czechosłowacji. Trzeba jednak pamiętać, że badania Ďurišina, a zwłaszcza mająca do dziś zagorzałych zwolenników koncepcja związków między-literackich, nie przez przypadek skupione były wokół literatury słowackiej. Por. *The Horizons of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa, Elipsa, 2007, s. 16.

<sup>7</sup> A rozwiązanie to może szczególnie dziwić, gdyż ze spisu treści wynika, że „historia idei” mieści się w „obszarach szerokich komparatystyki”, w pierwszym zdaniu omówienia staje się już problemem pogranicznym (s. 194), w zakończeniu zaś – swoistym partnerem komparaty-

kowo to emocjonalny *passus*, jak na spokojny, deskryptywny i systematyzujący ton całości; nawet gdy Płaszczewska omawia, nieco wbrew sobie, ściśle teoretyczny wywód Edwarda Kasperskiego [s. 130–131], zachowuje daleko idącą wstrzemięźliwość), wreszcie opisując nawet te działy, których następnie nie jest w stanie już praktycznie przebadać (np. literatura a muzyka), i dokumentując wszystko materiałami źródłowymi czytanymi bezpośrednio i często tłumaczonymi samodzielnie – autorka budzi zazdrość. Taki bowiem stosunek do nauki i do własnego w niej miejsca, który nie pozwala prześlizgnąć się po powierzchni i spokojnie analizować „swoje”, zmusza każdego do naukowego rachunku sumienia. Jestem przekonana, że pierwsza część pracy Płaszczewskiej stanie się przedmiotem odwołania każdego, kto będzie kiedykolwiek w Polsce chciał się zmierzyć z komparatystyką jako samodzielną i obszerną dziedziną nauki, taką, która jest w stanie uniwersum tekstu literackiego – bo ten jest dla autorki najważniejszy – wynieść na poziom ponadnarodowy i osadzić w innych kulturach, innych sposobach mówienia i wśród innych sztuk. W tym sensie pierwsza część książki Płaszczewskiej pełni, co mocno podkreślam, funkcję podstawową i niezbędną, z punktu widzenia całości książki wygląda to już jednak nieco inaczej. Można by sobie bowiem wyobrazić, że całą swoją wiedzę i trud systematyzacyjny autorka wykorzystuje bardziej funkcjonalnie i zamiast nieco sztucznie dzielić książkę na część teoretyczną i ilustracyjną – a szczególnie dziwi to wobec jasnej deklaracji praktycznego przede wszystkim wymiaru dyscypliny – wywód prowadzi równolegle. Wtedy okazałoby się może, że więcej miejsca pozostałoby na dopowiedzenia interpretacyjne, czasami tylko zamarkowane w zakończeniach poszczególnych rozdziałów, inne zaś rozdziały zyskałyby lepsze uzasadnienie.

Rozważmy najpierw owe „niedokończenia”. Przykładowo, analizując porównawczo *Fontamarę* Ignazia Silonego i *Bieg do Fragalà* Juliana Strykowskiego, Płaszczewska zauważa, że warto byłoby pójść za „sugestią Starowieyskiej-Morstinowej i zastanowić się nad ewentualnymi relacjami: między powieścią Strykowskiego a filmem *Złodzieje rowerów* Vittoria de Sica (1948) czy innymi obrazami włoskiego kina neorealistycznego”:

W ten sposób dokonałoby się przejście z przestrzeni komparatystyki literackiej w sferę porównawczych badań interdyscyplinarnych (s. 399).

I właśnie taką sferę komparatystyki wydzieliła wcześniej Płaszczewska zarówno w „obszarach szerokich” komparatystyki (*Korespondencja sztuk*, a w niej *Literatura, muzyka, spektakl, film*) jak i w obszarach „specyficznych” (*Italianizm*, a w nim *Korespondencja sztuk*), dlaczego więc nie przekroczyła tego progu w praktycznych analizach? Podobnie wygląda sytuacja w paru

---

styki, dziedziną nauki „utożsamianą raczej z filozofią, historią niż z krytyką literacką” (s. 204). Z zamieszczonego obok diagramu wynika, że historia idei i komparatystyka mieszczą się na dwóch biegunach, dzieląc swe zainteresowanie na polach: historii literatury, tematologii, europejskiej [czemu nie światowej?] starożytności, imagologii, korespondencji sztuk; jednocześnie tylko komparatystyce właściwe jest badanie przekładu i genologii.

innych zakończeniach rozdziałów analitycznych (zob. np. s. 391, 416, 504; najwięcej zaś wskazanych, ale niepodjętych problemów, zawiera zakończenie, np. istotnie frapujące usytuowanie „italianizmu” wobec zagadnienia „amerykanizmu”). Musi to budzić niedosyt i (podszytą zazdrością) refleksję, że systematyzująca i deskryptywna część pierwsza pochłonęła tak wiele energii i czasu autorki, że na doprowadzenie do końca operacji analitycznych po prostu czasami sił i czasu nie starczyło. I wydaje się, że to strata większa niż pominięcie opisu paru pomysłów komparatystycznych, wszystkich przecież i tak opisać nie sposób.

W rozdziałach analitycznych, bardzo szczegółowych i dociekliwych, pojawiają się też uwagi – zważywszy na obecność części pierwszej – redundantne. Jaki jest bowiem cel przywołania nadto oczywistej definicji Stevena Tötösy’ego de Zepetnek (komparatystyka „obejmuje poszukiwania dotyczące więcej niż jednego języka i literatury jednego narodu”, s. 391) w samym środku rozważań analitycznych poprzedzonych już częścią teoretyczną, z perspektywy której Tötösy de Zepetnek pojawia się na końcu długiej linii badaczy, nie mówiąc nic odkrywczego? Da się też w wielu miejscach analiz komparatystycznych dostrzec pewną sztywność metodologiczną, czytelnik często spotyka sformułowania pouczające, jak coś „powinno” lub „nie powinno” być interpretowane, jakie procedury wszcząć „należy”, jakie zaś powinny być porzucone. I wydaje się, że są to wskazówki podyktowane przede wszystkim potrzebą pewnej, nie do końca jasnej – wobec rozdzielenia w książce części teoretycznej i praktycznej – poprawności. Docieramy tu do trudności związanych z odpowiedzią na drugie pytanie: jak uprawiać komparatystykę? Na s. 406 z pewnym zdziwieniem czytam: „Punktem wyjścia refleksji komparatystycznej musi być bowiem impuls «płynący» od dzieła (sztuki czy literatury), nie zaś potrzeba generowania porównań”. Muszę przyznać, że brzmi to dla mnie zbyt impresjonistycznie i nie do końca zrozumiale. Po pierwsze: jak niby impuls płynący od dzieła uzasadnić, a jeśli nawet przyjmiemy go na wiarę, to dlaczego kierować nas **musi** w tym, a nie innym kierunku? Ponieważ refleksja ta wieńczy paralelne czytanie wspomnianych już tekstów Silonego i Strykowskiego (które sumuje podrozdział, trochę paradoksalnie zważywszy na całość wywodu, zatytułowany „*Bieg do Fragalà*” i „*Fontamara*” w kontekście komparatystyki), a jednocześnie jest ona reprezentatywna dla wspomnianych już wykluczeń i zastrzeżeń, poświęcę jej więcej uwagi. Już na początku dowiadujemy się, iż czytając oba teksty w perspektywie porównawczej, „nie należy brać pod uwagę ich zależności genetycznej, lecz skupić się na pokrewieństwach typologicznych” (s. 404). Moja przekora czytelniczka każe postawić pytanie: dlaczego. Odpowiedź udzielona przez autorkę brzmi:

Podobne badania, których punktem wyjścia jest intuicja interpretatora, nie sprowadzają się do mechanicznego wyznajowania zbieżności między jednym tekstem a drugim, jedną a drugą literaturą, lecz polegają na kojarzeniu faktów historycznych i konstrukcyjnych, rozpoznawaniu manier stylistycznych poszczególnych twórców. Ich celem nie jest przeprowadzenie erudycyjnego eksperymentu,



lecz umożliwienie szerzej zakrojonej refleksji nad literaturą danej epoki lub nurtu (s. 405–406).

Refleksja ta wsparta jest często w całej pracy wykorzystywanym argumentem: „współczesny komparatysta nie szuka w wymienionych utworach śladów zapożyczeń czy oddziaływania potencjalnego pierwowzoru na tekst późniejszy” (s. 393). Brzmi to dla mnie trochę jak argument przyjęty *a priori* na podstawie dość schematycznie klasyfikowanych wszelkich operacji wpływologicznych jako „przestarzałych” – z jednym wyjątkiem zrobionym dla marginalnie przywoływanej w części pierwszej koncepcji wpływu Harolda Blooma (s. 153), jako prowadzącej do „twórczej reinterpretacji dzieł asymilowanych przez ulegających ich sile artystycznego przekonywania odbiorców”, a w rezultacie pozwalającej spojrzeć na dzieje piśmiennictwa jako na dzieje relacji wewnątrzliterackich. Bloom pojawia się marginalnie i w części praktycznej pracy: jego koncepcje pozwalałyby popatrzeć na podróż włoską jako na gatunek, którym rządzi zasada *tessery* (s. 552). Refleksja ta jednak należy do wspomnianego już szeregu postulatów na przyszłość. Powróćmy więc do tego, co w pracy jest, czyli podszytego historią dyscypliny inkryminowania „wpływologii”. W przeciwieństwie do autorki nie sądzę, by istniały jakieś istotne ograniczenia w badaniu wpływów poza podstawowymi: ich dowodliwością i pożytkiem z ich przeprowadzenia. W kwestii wymienionych utworów, nie raz już przecież zestawianych, naprawdę ciekawie byłoby się dowiedzieć od kompetentnego filologa, czy dostrzega wpływ tekstu włoskiego na polski (czy np. widzi kryptocyfry, parafrazy, ślady obecności pośrednictwa innego języka, tłumacza itp.) i jak go ocenia, niż jedynie dowiedzieć się, o czym powszechnie wiadomo, że badanie wpływu może być jałowe. Poza tym wskazaną niemożliwość – w świetle istniejących dokumentów jednak, a nie w świetle przeprowadzonych analiz filologicznych – rozstrzygnięcia, czy oba teksty łączy powinowactwo, czy też może drugi jest plagiatem pierwszego, można by także dyskutować na płaszczyźnie porównawczej. W końcu historia literatury światowej zna parę takich przypadków (z których związek anglojęzycznej powieści Jerzego Kosińskiego *Being There z Karierą Nikodema Dyżmy* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza tworzy swego rodzaju odwrotną do opisywanego przypadku analogię: tekst własnego kręgu językowego został(?), w mniej lub bardziej dyskusyjny sposób, „wprowadzony” do kręgu obcego). Sama autorka także wskazuje przykład powieści indyjskiej wzorowanej na *Fontamarze*, nie dowiadujemy się jednak, czym ten przykład różni się od „naszego” i co mówi o mechanizmach rozmaitych zapożyczeń i powinowactw – we współczesnej *Weltliteratur*, poprzetykanej siecią wzajemnych lektur i chwytów marketingowych – coraz bardziej przecież problematycznych; unik nie wydaje mi się jedynym możliwym wyjściem. Jednym słowem, nie kwestionując przeprowadzonych badań i w sposób oczywisty doceniając wnikliwą lekturę porównawczą obu tekstów, przeprowadzoną zarówno na płaszczyźnie analogii, jak i różnic, upominałabym się o niewykluczanie pewnych obszarów działań komparatystycznych tylko na podstawie

odwołań do historii dyscypliny. Tym bardziej, że historia zna różne przypadki, a wpływ ma różne definicje.

Wśród wielu znakomitych odpowiedzi praktycznych na to, czym komparatystyka jest i jak ją uprawiać – szczególnie sobie cenię rozdział trzeci *Korespondencja sztuk*, zawierający m.in. znakomitą analizę intersemiotyczną sceny z *Orlanda Szalonego* Ludovica Ariosta (*Uwolnienie Angeliki*) w plastycznym opracowaniu Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a i Eugène'a Delacroix, ze wskazaniem istotnej roli przekładu literackiego w przekładzie intersemiotycznym, czy precyzyjną analizę postaci Torquata Tassa, wykreowanej przez Delacroix, Baudelaire'a i Norwida<sup>8</sup> – znajdziemy i takie, która prowokują do dyskusji. Symetrycznie do teoretycznego zagadnienia otwierającego „obszary szerokie” komparatystyki: „porównawcza historia literatury”, w części drugiej *W kalejdoskopie italianizmu* znajdziemy – umieszczony jako pierwszy – tak samo zatytułowany rozdział, zawierający analizy *Operette morali* Giacoma Leopardiego oraz interpretację wybranych aspektów twórczości Gabriela d'Annunzia. Podtytuł tego rozdziału jest dla mnie nie do końca jasny, brzmi bowiem: *Literatura polska z perspektywy włoskiej*, albo mamy tu do czynienia z wyrafinowaną grą znaczeń (dla mnie nieuchwytną), albo po prostu z pomyłką<sup>9</sup>. Gdyby przywrócić logiczny porządek rozważań, podtytuł powinien brzmieć: *Literatura włoska z perspektywy polskiej*, co wyjaśniałoby także – zarysowaną w szkicu wstępnym do całego rozdziału – perspektywę badawczą: uprawianie historii literatury „obcej” stanowi jedno z podstawowych działań komparatystycznych, spojrzenie z perspektywy „Innego” „może wpłynąć na sposób odczytania utworu w kontekście rodzimym, odsłonić aspekty pomijane lub niedostrzegane” (s. 329). Czyli, logicznie wnioskując: polska interpretatorka czytająca włoski tekst z własnej narodowej perspektywy dostrzega w nim coś innego niż badacze włoscy. Można sobie oczywiście wyobrazić sytuację, że obcy tekst w jakiś sposób oświetla literaturę polską, ale ta perspektywa jest naprawdę w obu przedstawionych analizach nieuchwytna.

Pozostajmy więc przy koncepcji czytania literatury włoskiej z polskiej perspektywy i przedyskutujmy jej – uznane przez autorkę za oczywiste – wartości komparatystyczne. W przypadku pierwszej analizy mamy do czynienia

<sup>8</sup> W dystrybucji poszczególnych analiz części praktycznej książki (pomiędzy wcześniej wyodrębnione zagadnienia teoretyczne) dostrzec można istotne problemy z przenikaniem się zagadnień komparatystycznych, niepoddających się łatwo usystematyzowaniu. Dlaczego bowiem esej *Rzym, rzeźba i Ameryka, czyli wspólne szlaki Norwida i Hawthorne'a* znalazł się w dziale „tematologia”, a nie w „korespondencji sztuk” czy w „imagologii”? Nie wydaje mi się, żeby dzielenie komparatystyki na poszczególne działy – dające się przeprowadzić na poziomie teoretycznym – rzeczywiście sprawdzało się w heterogenicznych z natury analizach.

<sup>9</sup> Parę innych pomyłek w tekście można by tu wskazać, np. wieńczący książkę akapit z ewidentnie nieusuniętym fragmentem słowa, czy powtarzanie tych samych przypisów (i kiepska dystrybucja ich numeracji w części pierwszej), jest dowodem na to, iż opracowanie redakcyjne tekstu pozostawia wiele do życzenia. Wydaje się, że jest to przede wszystkim ślad zepchnięcia zbyt dużej pracy na barki autorki, a nadmierne odciążenie korektorek, których książka miała w końcu dwie. Trudno uznać, że nie odpowiadają one za pozostawienie fragmentów słów czy powtarzanie pełnego zapisu bibliograficznego wielokrotnie cytowanych w książce prac.

bardziej z wnikliwą analizą tekstu niż z działaniem komparatystycznym, elementy perspektywy polskiej (opinie innych polskich badaczy) umieszczone zostały w przypisach (często imponujących, jak np. przypis 62 zawierający reinterpretacje historii Tassa i ich polskie odczytania), całość zaś wieńczy refleksja o dialogiczności tekstu, odwołująca się do koncepcji Bachtina. W jakim stopniu jest to nowa („polska”?) koncepcja czytania *Operette morali* – nie bardzo wiadomo, bo czytelnik został pozbawiony perspektywy porównawczej. Wieńczący całość przypis 77 dotyczący włoskich badań intertekstualnych dzieła Leopardiego takiej roli pełnić nie może (raczej, jak i w wyżej wymienionych przypadkach, otwiera perspektywy badawcze do zrealizowania w przyszłości). W drugim szkicu dzieje się podobnie: otrzymujemy bardzo ciekawą i wnikliwą analizę autokreacyjnych zabiegów d’Annunzia (z elementami intersemiotycznymi, do których należą np. analizy fotografii) z polskimi kontekstami umieszczonymi w przypisach (np. w przypisie 159 Płaszczewska ciekawie i z dogłębną znajomością rzeczy omawia wybrane elementy polskiej recepcji tekstów i postaci d’Annunzia), ciągle nie wiadomo jednak, dlaczego perspektywa przedstawiona przez autorkę ma być ilustracją podstawowego działu komparatystyki. Powrót do części teoretycznej książki wcale tej odpowiedzi nie ułatwia, mówi się w nim – przywołując z godną podziwu solidnością długą historię badań – o porównawczej historii literatury jako podstawowym kierunkiem poszukiwań komparatystycznych, którego przedmiot badań stanowi „sieć interakcji zachodzących między różnymi literaturami, postrzegana z perspektywy diachronicznej lub synchronicznej” (s. 151–152). Niezależnie jednak od tego, czy ujmijemy takie badania tak jak Yves Chevrel, umieszczając je w ramach studiów nad recepcją dzieła, czy tak jak Peter Zima, jako składnik refleksji nad periodyzacją literatury i historią gatunków (obaj cytowani przez autorkę, s. 152), czy skoncentrujemy się, bardziej współcześnie, na problemach semiotycznych lub narratologicznych, zawsze szczególnie podkreślana jest – i czyni to także Płaszczewska – analiza zależności „między odrębnymi literaturami narodowymi” (s. 157). Czy wymienione stroną dalej „interpretacje i analizy krytyczne dzieł należących do innych niż ojczysty systemów językowo-cywilizacyjnych” dokonywane przez neofilologów wpisują się w taką tradycję *ex definitione*? Wydaje mi się, że zależy to jednak od sposobu ich wykonania, inaczej bowiem każdy np. podręcznik literatury obcej napisany przez autora spoza danego kręgu językowego byłby dziełem komparatystycznym, a tak chyba nie sądzi nawet autorka. Wśród rozmaitych starych i nowych projektów historii literatur nie omawia *Dziejów literatur europejskich* pod redakcją Władysława Floryana<sup>10</sup>, składających się z poszczególnych rozdziałów poświęconych różnym literaturom, pisanych „osobno” przez różnych autorów, stosujących różne metodologie, rozmaite perspektywy, a nawet różne nazewnictwo gatunków. Zamknięcie tak pomyślanej historii literatur europejskich esejem *Literatura polska w kontekście europejskim* z pozoru przypomina o po-

<sup>10</sup> Odwołanie do tego kompendium znajdziemy na s. 284, ale jedynie jako do zawierającego rozdział poświęcony literaturze włoskiej, autorstwa Józefa Heisteina i Krzysztofa Żaboklickiego.

tencjalnych wartościach komparatystycznych „dziejów literatur”, ale w istocie jest wyjątkowo słabo metodologicznie uzasadnionym zbiorem rozmaitej rangi faktów i wiadomości. Jednym słowem: nie zgodziłabym się z tezą, iż każde dokonanie neofilologa jest pracą komparatystyczną, albo może łagodniej: jest nią na pewnej skali, rozpiętej między biegunami opisu historycznoliterackiego opartego na źródłach obcych (a i takie prace przecież się zdarzają) a zdolnością samodzielnego wnioskowania, tłumaczenia, porównywania, wskazywania kontekstów międzykulturowych, prowadzącą do wypracowania stanowiska komparatystycznego, zmieniającego istotnie spojrzenie na daną literaturę czy jakieś wybrane w niej zjawisko. Nie sposób też nie dostrzec, że coraz częściej oprócz działań zespołowych mających na celu właśnie „ukomparatystycznie” historii literatur światowych / literatury światowej wyrwanie jej z kręgu oderwanych, paralelnych refleksji o różnych literaturach świata – rzetelnie wskazanych i dokładnie omówionych przez Płaszczewską (s. 158–163) – pojawiają się i projekty autorskie, ujmujące świat literatury niewątpliwie komparatystycznie, w których jednak refleksja porównawcza osadzona jest zupełnie inaczej niż to dotychczas bywało. W przypadku *La Republic Mondiale des Letters* Pascal Casanovy (wspomnianej marginalnie na s. 321) tym, co umożliwia porównywanie literatur świata, jest wspólny wszystkim uczestnikom republiki literatury mechanizm „rywalizacji, której się zawsze zaprzecza, i zmagania, które są zawsze międzynarodowe”<sup>11</sup>. Przyjrzenie się w tym kontekście italianizmowi, być może podważyłoby tezę Casanovy o niekwestionowanej stolicy światowej literatury, którą, według niej, jest od czasu renesansu Paryż. Ku bardziej istotnemu przewartościowaniu zdaje się zmierzać Płaszczewska w zakończeniu swej książki, nieco kokieteryjnie puszczając oko do odbiorcy:

Statystyki dowodzą, że w Italii znajdują się dwie trzecie światowego dziedzictwa sztuki. Być może oznacza to również, że w italianizmie mieszczą się dwie trzecie dziedzictwa tematów literackich (s. 610).

Z niecierpliwością czekam na analizy komparatystyczne, które zmierzają się z tak postawionym problemem. Wtedy w istocie można będzie mówić o wpisaniu się komparatysty w dyskusję o historii literatur(y) świata.

Jeszcze jedno zagadnienie (nie sposób je wszystkie wyczerpać w formule recenzji), które prowokuje do dyskusji o tym, czym komparatystyka jest i jak ją uprawiać, stanowi translologia. W części teoretycznej autorka umieszcza przekład w „obszarach specyficznych” komparatystyki – jest to jednak obszar pierwszy, a jego znaczenie podkreśla silny kwantyfikator: „problematyka przekładu to jedno z podstawowych pól badawczych komparatystyki literac-

<sup>11</sup> P. Casanova, *The World Republic of Letters*, transl. M.B. DeBevoise, Cambridge, Mass., London, England. Harvard UP, 2004, s. 36. Fragment pierwszego rozdziału *Literature, Nation, and Politics* został też przedrukowany w prestiżowej amerykańskiej antologii komparatystyki: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, red. D. Damrosch, N. Melas, M. Buthelezi, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2009, s. 330–340.

kiej” (s. 237) i, jak zwykle u tej autorki, szerokie i kompetentne wskazanie rozmaitych tradycji oraz sposobów komparatystycznego wykorzystania przekładu. Znajdziemy wśród nich wskazanie możliwości konfrontacji przekładu z oryginałem (łącznie z refleksją o dziełach „źle przełożonych”), badania świadectw odbioru przekładu, jego pojedynczości bądź seryjności, zjawiska nieprzekładalności, rozmaitych przypadków wchodzenia przekładu w relacje z nowym systemem literackim. Nie pada jednak rozpalająca do białości niektórych badaczy kwestia, czy translatoologia stanowi już odrębną dziedzinę, czy ciągle jeszcze mieści się w komparatystyce, a może, jak chce Emily Apter, tworzy „nową komparatystykę” (czemu sprzeciwiłaby się Susan Bassnett, od lat dziewięćdziesiątych wieszcząca sromotny upadek komparatystyki, co w nieco innym świetle każe widzieć optymistyczną konkluzję Płaszczewskiej o zachowaniu przez komparatystykę „zespołu cech dystynktywnych” pozwalających ją nadal identyfikować u progu trzeciego milenium jako „tę samą dziedzinę nauki”, s. 299). TemperatURY tych sporów nie widać i w konkluzji rozdziału teoretycznego Płaszczewskiej, gdzie przekład spokojnie należy do jednego z pól badawczych literaturoznawstwa porównawczego i kierunku poszukiwań komparatystów, przez niektórych badaczy postrzegany jest jako nie do końca zbadany (tu przywołana opinia Stevena Ungara z cytowanego ostatniego amerykańskiego raportu o stanie dyscypliny)<sup>12</sup>. W części praktycznej wydaje mi się, że Płaszczewska sytuuje się bliżej tradycji translatoologicznej niż komparatystycznej, analizując włoskie przekłady *Sonetów krymskich* Mickiewicza, przekład sztuki *Córka Joria* Gabriela d’Annunzia autorstwa Marii Konopnickiej, czy wypowiadając „parę uwag” na temat przekładów poezji Tadeusza Micińskiego we Włoszech. Znajdziemy w tych szkicach więcej analiz strategii tłumaczy, ich wyborów lingwistycznych, poszczególnych zagadnień specjalistycznych (takich jak problemy tłumaczenia stylizacji ludowej czy poszukiwanie ekwiwalentów obyczajowych), podczas gdy szerzej pojęte badanie komparatystyczne, szczególnie w przypadku szkicu o przekładzie Konopnickiej, odsuwane jest znowu na przyszłość (np. jako przyczynek do dziejów teatru czy też badań twórczości polskiej pisarki, s. 555). W przypadku sonetów Mickiewicza istotnie ciekawe byłoby postulowane (s. 555) osadzenie przekładów w szerszym kontekście kulturowym, na przykład wobec przekładów i recepcji literatury rosyjskiej we Włoszech, a także próba odpowiedzi na pytanie: jak wielokrotnie (choć z wątpliwymi nieraz skutkami) przekładane na włoski *Sonetów krymskich* funkcjonowały w literaturze włoskiej, czy np. uczestniczyły w dialogu intertekstualnym. W przypadku Micińskiego zaś prześledzenie, w jaki sposób przekłady stymulować mogą „analizy i interpretacje dzieł rodzimych” – ale i innych, w szerszej perspektywie porównawczej – „opatrzonych etykietą trudnych i niezrozumiałych” (s. 556), byłoby niezmiernie ciekawe.

<sup>12</sup> Dokładniejszą relację z targanych rozmaitymi namiętnościami związków komparatystyki i translatoologii przedstawiam w artykule *Translatoologia a komparatystyka. Serie przekładowe jako problem komparatystyczny*, „Rocznik Komparatystyczny” 2010, nr 1, s. 7–30.

W dużej mierze oczywiście takie dalej idące propozycje uznać można za nieuczciwe, autorka nie ma żadnego obowiązku spełniać wszystkich oczekiwań czytelnika. Wydaje mi się jednak, że nie tylko chciałyby i wie, jak takie rozbudzone oczekiwania spełniać, ale naprawdę uznaje je za najistotniejsze w swej pracy. To, że nie mogła ich pomieścić w jednej książce, zarazem teoretycznej i ilustracyjnej, nie stanowi jej ostatecznej odpowiedzi na pytania: czym jest komparatystyka i jak ją uprawiać. Jestem przekonana, że raz dokonawszy podręcznikowego opisu, z którego czerpać będą i studenci, i badacze, powracać będzie – zgodnie ze swoją definicją dyscypliny – przede wszystkim do zagadnień analitycznych oraz interpretacyjnych, weryfikując rozmaite ujęcia i poglądy, ze swobodą doświadczonej badaczki i erudytki, doprowadzając swe własne pomysły do końca. Olga Płaszczewska – powtórzę z całą mocą w zakończeniu – napisała książkę wielką, książkę, która dostarcza solidnej porcji wiedzy i prezentuje godny podziwu warsztat i wnikliwość analityczną, wreszcie książkę, która pobudza do dyskusji i rozbudza różnorodne apetyty komparatystyczne. Tym lepiej dla autorki: już może zacząć pisać dzieło następne.

Ewa Rajewska

## Perypatetyzm (prawie) pantoskopiczny

(Tomasza Bilczewskiego *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*)

Harmonijny rozwój polskiej nauki o literaturze i obowiązek uczestnictwa w nauce światowej wymagają pilnie rozbudowy innych niż prace z zakresu recepcji przekładowej i krytycznej odmian komparatystycznych, pisał w klasycznej już dzisiaj rozprawie na temat badań porównawczych Henryk Markiewicz, dodając, że „stworzenie uniwersyteckiego studium komparatystyki jest z wielu względów utopią”<sup>1</sup>. Od początku lat siedemdziesiątych XX wieku literaturoznawstwo polskie w ślad za humanistyką zachodnią przeszło niejednemu zwrot, komparatystyka literacka znalazła sobie miejsce w polskiej akademii, a badania komparatystyczne, zwłaszcza po 1989 roku, zaczęły owocować pracami innej niż „recepcyjna” odmiany – podejmującymi zarówno komparatystyczną, wzajemnie oświetlającą lekturę dzieł pochodzących z różnych kręgów językowo-kulturowych, jak i refleksję nad komparatystyką jako dyscypliną, jej statusem ontologicznym, tradycjami i stawianymi przed nią zadaniami. Książka Tomasza Bilczewskiego *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii* łączy oba te aspekty – interpretacyjny i metanaukowy – ale to nie dlatego takiej propozycji w polskim literaturoznawstwie jeszcze nie było. W ostatnim czasie opisem stanu i metod komparatystyki w Polsce i na świecie zajmowali się autorzy wydanego pod

---

<sup>1</sup> H. Markiewicz, *Badania porównawcze w literaturoznawstwie polskim* [w:] *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 434–435, 436. Wśród powodów, dla których ufundowanie studiów komparatystycznych miało być utopijne, Markiewicz *expressis verbis* wymienił tylko niedostatki kadrowe.

koniec 2010 roku tomu *Komparatystyka dzisiaj*<sup>2</sup>, zarys dziejów komparatystyki zagranicznej i polskiej przedstawiła w swojej książce *Przestrzenie komparatystyki – italianizm* Olga Płaszczewska<sup>3</sup>, wiele interesujących rozpraw ukazało się na łamach m.in. poznańskich „Porównań” i szczecińskiego „Rocznika Komparatystycznego”, żadna z tych prac nie była jednak projektem tak szeroko zakrojonym i spójnym, jak projekt Bilczewskiego, żadna też nie stawiała w centrum zainteresowania problematyki translacji<sup>4</sup>. Książka krakowskiego badacza to „próba ukazania komparatystyki jako sztuki interpretacji skupionej na mechanizmach przekładu”<sup>5</sup>, przekładu rozumianego zgodnie z hermeneutyczną wykładnią szeroko, jako proces rozumienia i akt komunikacji, wreszcie „świadectwo/mechanizm interpretacji” (s. 133).

Tomasz Bilczewski opisuje zmieniające się cele komparatystyki, dyscypliny o niemal dwustuletniej tradycji, oraz młodszej, bo liczącej sobie mniej więcej półwiecze, długo uważanej za podrzędną i wobec niej służebną – translatologii. Ich relacjom poświęca centralną, najobszerniejszą część książki. Rzecz nie do przecenienia w sytuacji, kiedy nie mamy po polsku zarysu najnowszych teorii przekładu – bezprzykładnie pożytecznej antologii *Współczesne teorie przekładu* Piotra Bukowskiego i Magdy Heydel (2009) nie towarzyszy jeszcze podręcznik, *Współczesne tendencje przekładoznawcze* Alicji Pisarskiej i Teresy Tomaszewicz (1996) wymagają uaktualnienia, a *Mała encyklopedia przekładoznawstwa* pod redakcją Urszuli Dąbskiej-Prokop (2000) nie układa się w spójną narrację, nie taki też jest jej cel.

Założenia autora *Komparatystyki i interpretacji* tylko z pozoru były skromne, jego praca miała być

[...] w dużej mierze – możliwą wyłącznie dzięki projektom realizowanym za granicą – próbą uporządkowania bogatego dorobku komparatystyki zachodniej, stawiającą sobie za cel stworzenie sprzyjającego gruntu pod kolejne przedsięwzięcia zmierzające do udzielenia odpowiedzi na postawione wcześniej pytania (s. 8–9)

o dawny i aktualny status komparatystyki jako dyscypliny, jej zadania i sposób, w jaki może pomóc nowoczesnemu podmiotowi w rozumieniu siebie, świata i współtworzonej kultury. Rozmach badawczy Bilczewskiego okazał się jednak ogromny: czytelnik jego książki otrzymuje rozległą panoramę komparatystyki (oraz translatologii) niemieckiej i francuskiej, amerykańskiej, brytyjskiej, flamandzko-holendersko-izraelskiej z wycieczkami w stronę Rosji,

<sup>2</sup> *Komparatystyka dzisiaj. Tom I. Problemy teoretyczne*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna. Kraków 2010. Tom jest pokłosiem konferencji naukowej zorganizowanej przez Zakład Komparatystyki ILP Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w dniach 15–17 X 2008 r.

<sup>3</sup> O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.

<sup>4</sup> Odnotować jednak należy pionierski artykuł Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz, *Komparatystyka literacka wobec translatologii. Przegląd stanowisk badawczych*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4.

<sup>5</sup> T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010 [dalej w tekście po kolejnych cytatach w nawiasie podaję numer strony – E.R.].



Czech, Kanady i Polski – ogłód ogarniający niemalże ogół zjawisk, pantoskopiczny, by sięgnąć po neologizm autora<sup>6</sup>.

Tomasz Bilczewski w swojej książce akcentuje wybitnie transgresywny charakter zarówno badań komparatystycznych, jak i samej dziedziny, zmiennokształtnej i niedającej się raz na zawsze unieruchomić na mapie współczesnej humanistyki, a także na status postmodernistycznego, interpretującego cielesnego podmiotu, który wykraczając poza siebie, próbuje usytuować własne *ja* w nieustannie się zmieniającym układzie odniesień – poprzez znaki kultury. Jak pisze autor:

[...] postrzegam komparatystykę jako aktywność interpretacyjną zmierzającą – często poprzez zaskakujące konteksty, w których spotykają się rozmaite nurty humanistycznej refleksji – do zestawiania z sobą tekstów pochodzących z odrębnych tradycji językowo-kulturowych, jak i z odmiennych sfer ludzkiej ekspresji, czyniącą z gestu przełamywania barier i deklaracji przekraczania różnego typu granic przedmiot swojej szczególnej uwagi. Widzę w niej – często odświeżającą utrwalone przez tradycję sposoby czytania – praktykę lekturową, dążącą do świadomego zbliżania, nieraz bardzo odmiennych, zjawisk literackich i kulturowych; swoistą hermeneutyczną szkołę eksploracji tego, co nam się wymyka i poprzez dążenie do rozumienia, które nigdy nie jest procesem skończonym, wymaga wykroczenia poza obszar naszych przyzwyczajeń. Tak rozumiana komparatystyka stanowi w swojej „istocie” nie tyle, jak chcieliby niektórzy, rezerwuar danych służących przyszlęmu, trudnemu do określenia w czasie, odkryciu uniwersaliów świata literatury, ile mocną odpowiedź na elementarną, egzystencjalną potrzebę sytuowania wszelkich rzeczy, na pragnienie wypływające z kondycji naszego ciała, będącego nieodłączną częścią wszelkich umysłowych operacji (s. 29).

Z powyższymi przekonaniem współbrzmi metafora drogi, która spaja trzy wirtuozerskie etiudy interpretacyjne, zamykające kolejne części pracy – trzy *itineraria* będące prezentacjami praktycznego wykorzystania założeń komparatystycznej lektury (*Itinerarium 1. „Beyond the bourn of care”: Mickiewicz i Keats; Itinerarium 2. Znoszony łachman ciała: „Sailing to Byzantium” W.B. Yeatsa; Itinerarium 3. „Secure the bastion of sensation”: Heaney i Miłosza podróż w zwyczajność*). Z przekonaniem o transgresywności komparatystyki, jej metod i poznającego podmiotu łączy się także walor intelektualnej podróży, jaki posiada książka Bilczewskiego – gdyby nie lekko deprecjonujący charakter określenia, łatwość, z jaką autor porusza się pośród ogromu materiału badawczego (wystarczy spojrzeć na imponującą bibliogra-

<sup>6</sup> Pojawiający się wszakże w niezbyt pochlebnym kontekście: „Musimy się jeszcze obudzić – choć pewnie nigdy nie obudzimy się – ze snu o pantaskopicznej (*pantascopic*) poetyce”, jak tłumaczy autor fragment *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature* Earla Minera (1990). Tutaj pantaskopiczny to uniwersalizujący, roszczęcy sobie pretensje do błędnie pojmowanego holizmu, typologii absolutnej, a przez to powierzchnowej – opatrując książkę Bilczewskiego tym przymiotnikiem [wszystkie wymienione konotacje chciałabym usunąć z pola widzenia – E.R.].

fię wykorzystanych prac), pozwoliłaby może nazwać je „przechadzka” czy, lepiej, *peripátēsis*.

*Komparatystyka i interpretacja* to niezwykle erudycyjna ekskursja, pozwalająca nam prześledzić historię komparatystyki literackiej od jej przedinstytucjonalnych początków, inspirowanych badaniami z zakresu nauk przyrodniczych, a dokładniej anatomii porównawczej (część I: *Komparatystyka: egzystencja i interpretacja*), dzieje zmieniającej się pozycji przekładoznawstwa w hierarchii badań komparatystycznych, czyli jego „odważnego marszu od marginesów literaturoznawstwa ku [...] uprzywilejowanym obszarom” (część II: *Komparatystyka i translacja*), oraz najświeższe diagnozy, debaty i perspektywy dla dyscypliny (część III: *Nowa komparatystyka: lektura i komunikacja*). Rozdział ostatni jest najkrótszy, warto jednak wspomnieć, że niemal równolegle z *Komparatystyką i interpretacją* ukazał się świetnie ilustrujący i dopełniający zwłaszcza trzecią jej część tom *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*<sup>7</sup> – zaprojektowana, zredagowana i współtłumaczona przez Bilczewskiego antologia przekładów najważniejszych i najnowszych prac komparatystycznych z raportami Charlesa Bernheimera i Hauna Saussy’ego na czele, długo oczekiwana następczyni *Antologii zagranicznej komparatystyki literackiej* pod redakcją Haliny Janaszek-Ivaničkovej (1997).

Punktem wyjścia rozdziału *Komparatystyka: egzystencja i interpretacja* są rozważania na temat relacji umysł–ciało, którym patronuje Czesław Miłosz, czytający poematy metafizyczne Oscara V. Miłosza – w jego lekturze *Epitre á Storge* Myśl okazuje się konstatacją ruchu ludzkiego ciała i miłością tegoż ruchu, *cogito* zostaje sprzęgnięte z motoryką i percepcją przestrzeni. „«Syn Descartes’a» chce zastąpić «myślę, więc jestem» inną zasadą, która brzmiałaby «poruszam się, więc jestem»”, zapisuje Miłosz w *Ziemi Ulro*. Konstatacja ruchu i jego umiłowanie byłyby więc swoistym zanurzeniem podmiotu w przestrzeni ciała, skądinąd deprecjonowanego w kulturze Zachodu na długo przed Kartezjuszem; byłyby nierozdzielalnym splotem przedmiotu i podmiotu, pisze Bilczewski, a zarazem umiejscowieniem i porównaniem, podstawowymi operacjami komparatystycznymi. „[T]raktuję [...] komparatystykę literacką jako akt interpretacji, wyrastający z doświadczenia ciała” (s. 22).

Sama komparatystyka jako dyscyplina także wyrosła ze specyficznego doświadczenia ciała. Niezwykle ciekawy podrozdział *Theatrum anatomicum – theatrum comparativum* omawia początki literaturoznawstwa porównawczego, które najprawdopodobniej również swoją nazwę zawdzięcza inspiracjom metodologicznym płynącym ze strony anatomii porównawczej, ze szczególnym wskazaniem na *Leçons d’anatomie comparée* Georges’a Cuviera (1799). Pierwsze antologie komparatystyczne, powstałe w latach dziesiątych dziewiętnastego stulecia, charakterem przypominały atlasy anatomiczne.

<sup>7</sup> *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010.

Pierwsi komparatyści [...] w swoich wykładach, panoramicznych przeglądach i tabelarycznych zestawieniach poszukiwali wspólnych cech różnych literatur narodowych, by odkryć prawa rządzące światem literatury, oraz wspólnot, które jej wytworzyły” (s. 37).

Pisze badacz:

Jak dziewiętnastowieczna anatomia zmierzała w stronę opisu wspólnego dla wielu gatunków przodka, tak młoda komparatystyka [...] stawała się obszarem tego, co za znaną frazą Etiemble’a można by nazwać *littérature vraiment générale*. Jej drogi prowadzą w stronę dwudziestowiecznego strukturalizmu, semiologii, gramatyk narracyjnych, innymi słowy w stronę mocnych naukowych paradygmatów, a więc po prostu w stronę teorii literatury (s. 40–41).

Wcześniej jednak tendencja do poszukiwania wspólnych cech różnych literatur i praw rządzących światem literatury określiła kierunek interpretacji Goetheańskiej idei *Weltliteratur*, koncepcji tyleż dla komparatystyki podstawowej, ile kłopotliwej, bo niezbyt precyzyjnej i stąd „wielowykładalnej”:

W pismach Goethego pole semantyczne tego pojęcia obejmuje: po pierwsze, rozmaite formy pośrednictwa pomiędzy literaturami narodowymi, po drugie, wszelkie środki służące zdobywaniu wiedzy, budowaniu wzajemnego zrozumienia i tolerancji w oparciu o literaturę wielu narodów i wreszcie, po trzecie, zainteresowanie recepcją rodzimej twórczości za granicą – pisze Bilczewski w podrozdziale *Goethe i poszukiwanie korpusu*. – Tymczasem w komparatystycznym leksykonie, o czym pisał przed laty René Wellek, utrwaliły się dwa podstawowe znaczenia: pierwsze wiąże termin z całym uniwersum tekstów literackich, a w dalszej kolejności z historią literatury obejmującą jednym dyskursem dzieje różnorodnych literatur narodowych, drugie odsyła do kanonu największych literackich arcydzieł. Definiuje się też *Weltliteratur*, jak to dzisiaj czyni np. David Damrosch, jako *zespół dzieł literackich będących w obiegu poza ich macierzystą kulturą, zarówno w przekładzie, jak i oryginalnie*, a zatem jako formę recepcji (*a mode of circulation and of reading*) (s. 49).

Poszukiwanie korpusu najważniejszych tekstów literatury światowej, kanonicznego zestawu arcydzieł, autor *Komparatystyki i interpretacji* uważa za nadinterpretację myśli Goethego (myśli utopijnej, gdyż *Weltliteratur* miała mieć charakter uniwersalny, a dziś „ambicja całkowitego ogarnięcia horyzontu wyznaczanego przez międzynarodowe kontakty jawi się jako bardzo problematyczna”, s. 56), ale nadinterpretację bardzo ciekawą, odzwierciedlającą bowiem komparatystyczne pragnienia, inspirowane metodami nauk przyrodniczych – ówczesnego ideału naukowości. Tenże koncept literackiego korpusu pozwala Bilczewskiemu zdefiniować cztery wciąż współistniejące modele prowadzenia dyskursu komparatystycznego, będące zarazem punktami węzłowymi w historii dyscypliny. Model pierwszy, strategia inkorporacyjna, wywodzi się z praktyk dziewiętnastowiecznych badaczy francuskich kultywujących tzw. wpływologię:

Owa inkorporacyjność polega na tym, że środek ciężkości komparatystycznej analizy spoczywa na dziełach rodzimej tradycji (punkt wyjścia), a komparatystyczny komponent zostaje włączony, niejako inkorporowany, przede wszystkim po to, by lepiej oświetlić [...] teksty wybrane z narodowego inwentarza literackiego (s. 60).

Znamienne przesunięcie akcentów przynosi model drugi, zaproponowany przez Henry'ego H.H. Remaka – Remak w przełomowym artykule *Comparative Literature, Its Definition and Function* (1961) wskazuje na potrzebę przekraczania granic literatury rodzimej, a także granic literatury jako takiej, otwarcia jej na „inne obszary wiedzy i przekonań”. Proponowaną przez niego strategię, polegającą na porównywaniu jednej literatury z inną lub innymi, Bilczewski nazywa strategią interkorporalną, strategią porównywania literatury z innymi sferami ludzkiej ekspresji (sztuką, ale także filozofią, historią, naukami społecznymi i ścisłymi, religią) – strategią ekstrakorporalną. Zwrot translologiczny, jaki humanistyka wykonała na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, pozwala badaczowi mówić o nowej strategii transkorporalnej, koncentrującej się na sposobach i konsekwencjach „transferu” tekstu z jednej sfery językowo-kulturowej do innej; lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku, które przyniosły zbliżenie komparatystyki i studiów kulturowych, stoją zaś pod znakiem strategii plurikorporalnej, przeciwstawnej wobec modelu pierwszego, inkorporalnego. Nowoczesna komparatystyka w dobie wielokulturowości wymaga metod badawczych podkreślających

[...] etyczną konieczność budowania plurikorporalnych wspólnot w oparciu o pogłębione interpretacje współtworzących je tekstów i kontekstów oraz eliminację wszelkiego typu ekskluzji, stanowiących załazek narastających społecznych konfliktów i zagrożeń (s. 71).

Również w przypadku strategii plurikorporalnej przekład nie jest przezroczystym medium, lecz znajduje się w centrum rozważań.

Przekładowi i zmianie jego postrzegania przez nowoczesne literaturoznawstwo porównawcze poświęcony został obszerny rozdział drugi zatytułowany *Komparatystyka i translacja*. Proces niezwykle dowartościowania uważanej wcześniej za podrzędną wiedzy o przekładzie rozpoczął się, pisze Bilczewski, pod koniec lat siedemdziesiątych; jego zwiastunami były *After Babel* George'a Steinera (1975) i *The Name and Nature of Translation* Jamesa S. Holmesa (1972) (a także prace Levý'ego, Popoviča i Balcerzana, o których badacz przypomina w przypisie), bezpośrednim impulsem zaś – międzynarodowe kolokwium *Literatura i przekład*, które odbyło się w Leuven w 1976 roku. Kreśląc zarys historyczny nowo docenionej dyscypliny, Bilczewski charakteryzuje kolejne szkoły metodologiczne i opisuje ich wkład w *summę* wiedzy translologicznej i komparatystycznej. Kamieniem węgielnym nowoczesnego przekładoznawstwa w jego ujęciu jest wykład *O różnych metodach tłumaczenia*, wygłoszony przez Friedricha Schleiermachera w 1813 roku. Opisałszy niemiecką tradycję, przede wszystkim hermeneutyczną, Bilczew-

ski kieruje nas w stronę Francji, Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii; zmianę relacji translatologia – komparatystyka oraz wspomniany już marsz wiedzy o przekładzie od peryferii ku centrum literaturoznawstwa podsumowuje (bynajmniej nie bezkrytycznie przyjętym) cytatem z Susan Bassnett, która postuluje, że *Translation Studies* powinny być traktowane jako nadrzędna dyscyplina literaturoznawcza wraz „z cennymi, choć mającymi wobec niej charakter pomocniczy, literackimi badaniami porównawczymi” (s. 133). W dokonanym pod kątem translatologiczno-komparatystycznym przeglądzie szkół badawczych (Aleksander Wiesiołowski i formaliści rosyjscy, Itamar Even-Zohar i systemowcy, Derrida i dekonstrukcyoniści, *gender studies*, badania postkolonialne) najciekawsze, bo dotąd najsłabiej w polskiej literaturze przedmiotu opisane, są chyba te ostatnie – nurty translatologii feministycznej i refleksji postkolonialnej nad mechanizmami przekładu uważa Bilczewski za najważniejsze dla dalszych losów komparatystyki.

Rozdział trzeci *Nowa komparatystyka: lektura i komunikacja* dotyczy diagnoz obecnego statusu literaturoznawstwa porównawczego i jego zadań. Najistotniejszymi dyskutowanymi tutaj tekstami są raport o stanie dyscypliny napisany przez Hauna Saussy’ego i zamieszczony w tomie *Comparative Literature in an Age of Globalization* (2006) oraz *Death of a Discipline* Gayatri Spivak (2003). Tekst Saussy’ego, obwieszczający (niemal zupełny) triumf komparatystyki w badaniach zarówno literaturoznawczych, jak i kulturowych, wydaje się Bilczewskiemu zbyt optymistyczny i trudny do pogodzenia z głosami, które wieszczą zmierzch badań komparatystycznych w związku z założeniem, że w interdyscyplinarnym opisie zjawisk literackich nie sposób już pójść dalej. Badacz – za Saussym – próbuje pogodzić oba stanowiska:

[...] paradoksalnie [...] schyłek istniejących modeli uprawiania badań porównawczych okazał się tryumfem: komparatystyczna sztuka lektury wielorakich tekstów kultury wcielona w działalność rozmaitych projektów humanistycznych świadczy o jej niegasnącej żywotności (s. 294).

W tej optyce także diagnozowana przez Spivak „śmierć dyscypliny” nie musi oznaczać jej faktycznego końca, lecz konieczność przeformułowania jej modelu:

Przesłanie książki [*Death of a Discipline* – przyp. E.R.] jest sformułowane subtelnie, ale jasno; – rekonstruuje je Bilczewski – upraszczając, można sparafrazować je następująco: literaturoznawstwo porównawcze ma szansę, i powinno, wspierać starania, by uczynić świat lepszym i bardziej sprawiedliwym. Oczywiście, w przesłaniu tym słyhać głos charakterystyczny dla krytyki postkolonialnej, wspieranej tutaj dodatkowo protestem wobec zagrożeń wpisanych w postępujący proces globalizacji (s. 305).

Interpretacyjne *itineraria*, trzy odsłony lektury komparatystycznej, które zamykają kolejne rozdziały książki, stanowią *tour de force* Tomasza Bilczewskiego. Odsłona pierwsza, „*Beyond the bourn of care*”: *Mickiewicz i Keats*,

to mistrzowskie odczytanie *Sonetów krymskich* i *Wierszy napisanych w górach, po odwiedzeniu rodzinnych stron* Burnsa jako owoców „bardzo zbliżonej romantycznej koncepcji egzystencji, polegającej na postrzeganiu życia jako wędrówki połączonej z procesem wewnętrznego rozwoju i duchowego dojrzewania” (s. 76). To lektura całkowicie poza zdyskredytowaną kategorią wpływu – który zresztą zdarzyć się nie mógł, ponieważ Keats, który zmarł przed debiutem Mickiewicza, był wówczas w Polsce zupełnie niezany. Pod tym względem do pierwszego podobne jest *Itinerarium 3: „Secure the bastion of sensation”*: *Heaney i Miłosza podróż w zwyczajność*, w którym medium przekładu pozwala poetom na „oglądanie siebie w innym wzorze” (s. 329). Szczególnie intrygujący wydaje się jednak projekt drugi, *Znoszony łachman ciała: „Sailing to Byzantium” W.B. Yeatsa*, będący świetną analizą serii przekładowej utworu *Sailing to Byzantium*. Badacz, oświetlając utwór Yeatsa przekładami Czesława Miłosza, Stanisława Barańczaka i Jolanty Kozak (oraz zamieszczając incydentalne uwagi na temat tłumaczeń Ludmiły Marjańskiej i Bogdana Czaykowskiego), unika zwyczajowego przy takiej procedurze wartościowania.

We wszystkich propozycjach pojawiają się także elementy odbiegające od semantyki *Sailing...*: ostatni wers u Miłosza czy niejasne użycie *zalecać* przez Kozak (oczywiście nie jest moją intencją piętnowanie ich czy ujmowanie w kategoriach błędu) (s. 286),

zastrzega się Bilczewski, chociaż w przypadku niektórych rozwiązań chwali ich wyjątkową trafność (np. w tłumaczeniu Barańczaka, s. 271 i 278). Jest to postępowanie poniekąd zrozumiałe, wskazanie na przekład najlepszy (najtrafniejszy, najbliższy oryginałowi) unieruchomiłoby pracę translacji, mogłoby zamknąć oryginał na dalsze odczytania, tymczasem – modelu krytyki przekładu z prawdziwego zdarzenia jeszcze nie udało się nam wypracować, a tu już trzeba się z nim żegnać w imię wielości odczytań? Trochę szkoda.

Jeszcze jedna drobna wątpliwość: autor *Komparatystyki i interpretacji* po wielokroć piętnuje binaryzm opozycji oryginał–kopia, właściwej dla translologii przed przełomem poststrukturalistycznym; przekonuje, że „przekładoznawstwo zdążyło już wielokrotnie, wychodząc z różnych perspektyw metodologicznych, rozprawić się z tym od dawna pokutującym stereotypem” (s. 69), że przekład jest hybrydą, a nie po prostu niewierną kopią. Czy sfotografowana przez autora piłka widniejąca na okładce (zdjęcie zostało wstawione pionowo. Po stronie lewej widzimy interesująco oświetloną, intensywnie niebieską, sporych rozmiarów piłkę do ćwiczeń, po prawej – jej zamglone, pozbawione wyraźnych konturów odbicie na gładkiej podłodze. Czyżby doskonale kulisty oryginał i jego zamazany obraz, pierwowzór i jego niedoskonałe odwzorowanie?), będąca zapewne ironicznym mrugnięciem do czytelnika, nie umacnia przypadkiem tego binarnego stereotypu?

Znakomita książka.

Erazm Kuźma

## Powrót uczuciowości

(Anny Łebkowskiej *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*)

Lektura niesłychanie erudycyjnej książki Anny Łebkowskiej, powołującej się na około 350 prac naukowych i około 40 pisarzy, autorów badanych tekstów literackich, nasuwa spostrzeżenie, że życie literaturoznawczyń/literaturoznawcy staje się coraz trudniejsze. Pisarzy oraz książek przybywa i trudno ogarnąć tę wielość. A jeszcze więcej jest piszących o pisarzach i ich książkach, czyli literaturoznawczyń/literaturoznawców, a muszą pisać i publikować, bo podlegają okrutnemu prawu: *publish or perish*. Tak zwany „stan badań” dotyczący określonych zagadnień literaturoznawczych rośnie więc lawinowo i po przebrnięciu przez to usypisko często brakuje już miejsca i siły na przedstawienie własnego stanowiska (nie dotyczy to jednak recenzowanej tu książki). A nie wystarczy już ograniczać się do literaturoznawstwa, bo dzisiaj żyje ono w symbiozie z kulturoznawstwem, antropologią, socjologią, biologią, kognitywizmem – by wymienić tylko najważniejsze sąsiedztwa. Jak nie utonąć w tym oceanie informacji? Harald Weinrich proponuje sztukę mądrego zapominania (*Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, 1997) i daje przykład noblistów – biochemików z 1959 roku – Watsona i Cricka, którzy tę nagrodę dostali za jednostronicowe sprawozdanie z badań ogłoszone w piśmie „Nature” i na podstawie własnych praktyk zalecali uczonym: zapomnij wszystko, co nie jest napisane po angielsku; zapomnij wszystko, co nie jest artykułem w czasopiśmie naukowym; zapomnij wszystko, co nie jest w poważnym czasopiśmie; zapomnij wszystko, co ukazało się przed ostatnim pięcioleciem. Oczywiście, nie da się tego przełożyć na sytuację w literaturoznawstwie. Sam Weinrich, ogarniając pamięcią sztukę zapominania (co jest swoistym paradoksem), śledzi ją od antycznych Greków po współczesnych: Borgesa, Bölla, Leviego, Sempruna, ale słusznie wzywa do Nietzscheańskiego mądrego zapominania – *Oblivionismus der Wissenschaft*. Nietzsche w *Zmierzchu bożyszcz* wzywał

do „filozofowania młotem” i pisał: „Chcę raz na zawsze wiele **nie** wiedzieć. Mądrość zakreśla granice również poznaniu” (przeł. Paweł Pieniążek).

Życie recenzenta jest natomiast ułatwione. Nie musi on znać wszystkich książek, na które powołuje się autorka/autor, bo umiejętnie surfując po Internecie, zawsze znajdzie uzasadnienie dla swoich poglądów i ocen. Nie musi nawet – dawnym zwyczajem – streszczać recenzowanej książki, bo współczesne wymogi marketingowe zmuszają samego autora do takich streszczeń. Z takiego ułatwionego życia skorzystam i ja jako recenzent książki Anny Łebkowskiej. Autorka ułatwia mi jeszcze coś innego: przywołuje wiele opinii głoszących, że empatyczność jest cechą kobiecą, agresywność (filozofowanie młotem!) – cechą męską. Niech mi więc będzie wolno wiele nie wiedzieć i zrywać, by opukać młotem bożyszcze empatii.

Ale najpierw o autorskim streszczeniu. Występuje ono niejako w trzech stanach skupienia. W dwóch stanach w rozdziale pierwszym: *Miejsce empatii – wstępne rozpoznania*, w dwóch, bo po części pierwszej następuje druga zatytułowana *Pora na uściślenia*. Trzecim stanem skupienia jest streszczenie na okładce, które ja z kolei tak streszczam: książka jest – po pierwsze – o powrocie empatii we współczesnej prozie fikcyjnej; po drugie – o powrocie empatii we współczesnym dyskursie humanistycznym; po trzecie – o literaturze jako niezastąpionym sposobie ujawniania tego, co niewysławialne, czyli między innymi empatii. Oczywiście, takie streszczenie gubi całą finezję dyskursu autorki, dyskursu empatycznego właśnie, mimo że autorka zarzeka się: „nie zamierzam przyjmować perspektywy empatycznej jako własnej metody badawczej” (s. 31). To ta perspektywa każe trzykrotnie streszczać książkę i kierować się zasadą niezdeteminowania „tak, ale” i „nie, ale”, czy nawet „i tak, i nie”: tak, empatia jest wartością, ale niektóre jej formy są groźne; tak, empatia powraca, ale nie jako modernistyczne wczucie; tak, silny jest nurt powrotu empatii, ale towarzyszy mu nurt negacji empatii, jednakże „brak empatii jest jej negatywną apoteozą” (s. 44); tak, literatura kobieca przywróciła empatię, ale też jej zaprzecza itd. Zasada „tak, ale” jest też dla autorki dyrektywą badawczą: domaga się ona wrażliwości, która „ujmuje literaturę jako przejaw pewnych zjawisk ogólnych, jak i cechuje się wyczuleniem na to, co jednostkowe” (s. 186).

Patrząc zaś z perspektywy ogólnej: książka Anny Łebkowskiej wpisuje się w całą serię współczesnych powrotów – po „śmierci autora” w modernizmie odżywa on w postmodernizmie; po rozpadzie postaci, scalona powraca współcześnie, po rozpadzie fabuły, powraca ona triumfalnie, nawet wiadomość o śmierci powieści – mówiąc językiem Marka Twaina – ogłoszona została przedwcześnie. Tak też jest z empatią: wygnana na początku wieku jako kontynentalna *Einfühlung* wraca w znaczeniu anglosaskiego *empathy* (por. s. 194). Empatia, zdaniem autorki, wpisuje się zresztą w powroty innego rodzaju, w postmodernistyczny „zwrot etyczny” i „zwrot do Innego”. Wczucie modernistyczne było komunią dusz, oswajaniem świata, poznaniem świata, epifanią; postmodernistyczna empatia jest zmediatyzowanym współodczuwaniem, sympatią, współczuciem, współcierpieniem, etyką.



Jak autorka wybrnęła z oceanu informacji, o którym mówiłem na początku, jak – i czy – posłuszna jest zasadzie mądrego zapominania? Po pierwsze – ograniczyła przedmiot badań: zajmuje się prozą fikcjonalną, a nie prozą innego rodzaju, nie dramatem czy poezją, chociaż w obrębie tej prozy cenne są jej wycieczki w stronę ekfrazy, fotografii, a przede wszystkim hipertekstowej powieści interaktywnej. Po drugie – zajmuje się współczesną prozą fikcjonalną z przełomu XX i XXI wieku i dobrym wstępem były tu poprzednie książki: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku* (1991) i *Między teoriami a fikcją literacką* (2001); obie stanowią pewnego rodzaju sprawozdanie ze „stanu badań” przydatne i do książki tu recenzowanej. Ważna jest zwłaszcza druga książka, bo w niej przedstawiona została teoria fikcji literackiej i jej konsekwencje, także etyczne, a jeden z akapitów zatytułowany jest nawet *Powrót emocji*, jakby zapowiedź powrotu empatii. Po czwarte: sitem selekcyjnym jest tu tytułowa empatia, ale w próbie jej uściślenia znowu zaczyna grać zasada „tak, ale” i „nie, ale”. Pisze Łebkowska: nie chodzi o moją, autorki empatię wobec badanych tekstów, nie o empatię odbiorcy tekstu, nie o empatię wobec natury, nie o empatię wobec postaci literackiej, chociaż czasami trzeba ją wziąć pod uwagę; tematem książki jest obraz zmediatyzowanego współodczuwania we współczesnej prozie fikcjonalnej. Jest to więc praca tematologiczna, można więc mówić o jeszcze jednym powrocie, powrocie tematologii (pisałem o tym szerzej w artykule *Blaski i nędze życia tematologii/tematologa*, zamieszczonym w *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003, także Łebkowska w poprzedniej książce pisze o powrocie „wyklętego tematu”).

Ale i z tak ograniczonym pojęciem empatii zaczynają się trudności. Po pierwsze, ta kategoria otwiera puszkę Pandory psychologii, antropologii, kultury, etyki, estetyki itd. Autorka, jakby idąc za radą wspomnianych przez Weinricha noblistów, wśród około 350 przywołanych i cytowanych pozycji wybiera przede wszystkim te, które są w języku angielskim, i to tylko takie sprzed – wprawdzie nie pięciu – ale dziesięciu czy piętnastu lat. Jednak to, co napisane po angielsku – wbrew wspomnianym noblistom – nie zawsze gwarantuje sukces. Henryk Markiewicz, ukazawszy wiele nieścisłości i sprzeczności w książkach Haydena White’a, zapytuje na końcu: „czy książkę obarczoną tyloma niejasnościami, sprzecznościami i paralogizmami oceniliby Państwo pozytywnie, gdyby podpisana była nazwiskiem nie amerykańskiego autorytetu, lecz jakiegoś polskiego mało znanego autora?” („Wielogłos” 2009, 1–2). Myślę, że wielu spośród przywołanych przez autorkę autorów można by pominąć, skazać na zapomnienie. Chęć przywołania każdego, kto cokolwiek powiedział o empatii, musi prowadzić do uproszczeń. Oto przykład.

W recenzowanej tu książce zastąpienie kontynentalnego *Einführung* z przełomu XIX i XX wieku anglosaskim terminem *empathy* (tak T.E. Hulme tłumaczył Worringera w 1914 r.) powoduje nieścisłości, na przykład w rozumieniu przywoływanych z tej okazji między innymi poglądów Worringera i Ortegi y Gasset. Po pierwsze, Worringer nie jest przeciwnikiem wczucia,

używa tego pojęcia nie jako pewnego stosunku podmiotu do obserwowanego dzieła, lecz jako woli formy sztuki, wynikającej ze stosunku artysty do natury. Jeśli artysta odczuwa naturę jako swojską – odtwarza jej formy; jeśli odczuwa ją jako obcą, wrogą – tworzy formy abstrakcyjne; w obu wypadkach sztuka jest wynikiem relacji artysty do natury. Po drugie, pojęcie wczucia dotyczy tylko sztuki (malarstwa, rzeźby, architektury); przeniesienie tego pojęcia z literatury na sztukę, zdaniem Worringera, zdegenerowało estetykę. Po trzecie, prawdziwa estetyka jest estetyką formy i jest całkowicie odpodmiotowiona. Inna rzecz, że gdyby Worringer znał współczesne zdjęcia wykonane za pomocą mikroskopu elektronicznego, musiałby skorygować swoje sądy: w nanoświecie natury panuje abstrakcja, pęd do abstrakcji jest więc także nieświadomym pędem do wczucia się w naturę. Z czucia natury nie rezygnował też naczelný abstrakcjonista tej epoki – Wassily Kandinsky. Natura jest podstawą jego „duchowości w sztuce”. Swoje obrazy dzielił na „impresje”, nawiązujące do zewnętrznych form natury, „improwizacje” – podświadomie nawiązujące do wewnętrznych praw natury i „kompozycje”, które świadomie nawiązują do praw rządzących naturą: „nie należy ograniczać się do widzenia natury – pisał – trzeba nią żyć”. Z kolei Ortega y Gasset wprowadził teorię Worringera (pisał nawet o nim), ale jego teoria dehumanizacji ma się nijak do teorii Niemca, a w *Uwagach o powieści* opowiada się nawet za swoiście pojętą empatią. Inna sprawa: teoria wczucia nie zaczyna się w romantyzmie czy modernizmie, lecz w oświeceniu – jeśli nie powołać się na Arystotelesa – w teorii dramatu mieszczańskiego Diderota i Beaumarchais’go oraz w teorii smaku i sympatii „Szkoły Brytyjskiej” – Burke’a i Shaftesbury’ego. Trudno też się zgodzić, że w perspektywie modernistycznego wczucia nie istnieje ciało. Jeden z najbardziej wpływowych filozofów tego czasu – Nietzsche – swemu Zaratustrze każe głosić, że ciało jest naszym rozumem i twórcą naszego „ja”, nie mniej „cieleśni” byli tak znaczący dla literatury empiriokrytycy (Avenarius i Mach), Husserl – w drugich *Ideach* rozdział trzeci zatytułował *Konstytucja realnego przedmiotu psychicznego* [a więc także empatii czy wczucia – E.K.] *poprzez ciało*, jego kontynuator – Heidegger – w *Bycie i czasie* „współbycie” uznał za prymarne, „wczucie” [zawsze w cudzysłowie – E.K.] jest tylko marną namiastką współbycia. Także w polskiej refleksji i literaturze modernizmu ciało nie znikło (K. Irzykowskiego *Alchemia ciała*, twórczość S. Przybyszewskiego, *Pałuba* Irzykowskiego, powieści K. Tetmajera, by nie wspomnieć literatury popularnej, na przykład *Kultu ciała* M. Srokowskiego). Wątpliwości budzi też teza o niewydolności dyskursu naukowego w rozróżnieniu różnych form empatii, teza, że jedynie laboratorium literatury fikcjonalnej jest do tego przeznaczone. Po pierwsze, przywołane w książce przykłady literackie świadczą, że autorki/autorzy, uznając niewydolność fikcji, uciekają się do trybu eseistycznego, by opisać empatię, a po drugie, czyż wspomniany przez autorkę Scheler swymi dystynkcjami form sympatii nie bije wszelkich rekordów (wczucie – *Einfühlung*, odczucie jedności – *Einsföhlung*, współradowanie – *Mitfreude*, współodczucie – *Mitge-*

*fühl*, współcierpienie – *Mitleid*, przeżywanie cudzego przeżywania – *Nacherleben*, odczuwanie – *Nachfühlen*, spełnianie zastępcze – *Nachvollziehen*).

Aautorka odwołuje się do psychologii kognitywnej zwłaszcza w wersji Jarosława Płuciennika, wspólne z nim jest zarówno uznanie literatury jako „laboratorium empatii”, w którym wyjaśnia się niewyjaśnialne, jak i zasada nieokreśloności: „tak, ale”, „nie, ale”, „i tak, i nie” (por. J. Płuciennik, *Literatura głupcze! Laboratorium nowoczesnej kultury literackiej*, Kraków 2009). Otóż kognitywistyka próbuje wyjaśnić niewyjaśnialne, i uczucie, i empatię (empatia jest formą uczucia). Uczucie jest swoistym poznanem na usługach komunikacji i działania (K. Oatley, *Best Laid Schemes: The Psychology of Emotions*, Cambridge 1992). Ostatnio jednak wątpliwości powróciły. W pierwszym numerze czasopisma „Emotion Review” (2009, nr 1) C.E. Izard wywołał gwałtowną dyskusję artykułem o nieokreśloności uczucia (*The Many Meanings/Aspects of Emotion: Definitions, Functions, Activation and Regulation*). Wątpliwości usiłowała rozwiązać, między innymi, nasza tegoroczna (2010) laureatka Nagrody Fundacji na rzecz Nauki Polskiej – Anna Wierzbicka w artykule *On Emotions and Definitions: A Respond to Izard* – proponując do opisu uczucia stworzony przez siebie i Clifa Goddarda „naturalny semantyczny metajęzyk” (*Natural Semantic Metalanguage*), ale nie zadowoliło to Izarda (*More Meanings and More Questions for the Term „Emotion”*, „Emotion Review” 2010, nr 2). Ciekaw byłbym przekładu uczucia i empatii na „naturalny semantyczny metajęzyk”; może wtedy wiele wątpliwości zostałyby rozwiązanych.

Ale jest i inne wyjście: kognitywistyka wyjaśnia empatię biologicznie działaniem neuronów lustrzanych (*mirror neurons*). Odkryto je pod koniec minionego wieku. U nas pisał o nich Jan Kordys (*Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Kraków 2006), a ostatnio problem został spopularyzowany przez tłumaczenie książki Joachima Bauera (*Empatia. Co potrafią lustrzane neurony*, Warszawa 2009). Otóż, po pierwsze, okazało się, że system neuronów lustrzanych silniej działa u kobiet (badania zespołu Yawei Chang). Tym więc tłumaczę zasadę wrażliwości Anny Łebkowskiej, chęć oddania każdemu jego racji (zasada „nie, ale”), zmediatyzowania własnej racji (zasada „tak, ale”), oscylację między tym, co ogólne (brak empatii), i tym, co jednostkowe (empatia). To neurony lustrzane każą skrupulatnie badać setki opinii, wczuwać się w nie, finezyjnie, ale i zawile wyklądać własne poglądy. Autorka chce widzieć empatie według Ricoeura: „inny jako ja”, kobieca wrażliwość każe przemilczeć ciemną stronę empatii (choć autorka jest jej świadoma, zwłaszcza w rozdziale *Empatia i stereotyp w prozie współczesnej – wzajemne uwikłania*). Ta groźna strona empatii, szerzącej się przez „zarażanie”, opisana została na początku minionego wieku przez Le Bona w *Psychologii tłumy*, później przez wspomnianego Ortegę y Gasseta w *Buncie mas*, i polega ona na kodowaniu: „swój-obcy”, „swój jako ja”, „obcy jako nie-ja”, jako Rosjanin, Niemiec, Żyd, Arab, Polak katolik, Polak antysemita, komuch, solidaruch, „obrońca krzyża”, „przeciwnik krzyża”, w końcu i kibol wrogiej drużyny pił-

karskiej. A kultura współczesna żywi się tego typu empatiami, także literatura, czego przykładem są późne utwory jednego z bohaterów książki Anny Łebkowskiej – Jarosława Marka Rymkiewicza.

Anna Łebkowska odczytała empatię we współczesnej prozie fikcjonalnej i dyskursie literaturoznawczym poprzez swoje neurony lustrzane i jest to opis *nec plus ultra*. Teraz pora, by ktoś o empatii we współczesnej kulturze i literaturze filozofował młotem.

Aleksander Wójtowicz

## Autobiografia i aporie nowoczesności

(Przemysław Rojka „*Historia zamącana autobiografią*”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata)

Zainteresowanie współczesnych badaczy dorobkiem Aleksandra Wata świadczy bezspornie o wypełnieniu się prognozy Czesława Miłosza, który przewidywał, że autor *Ciemnego świecidła* niebawem „wejdzie do kanonu polskiej poezji jako klasyk”. Z opublikowanych w ciągu ostatnich lat prac Tomasa Venclovy, Jarosława Borowskiego, Adama Dziadka, Józefa Olejniczaka, Krysztyny Pietrych, Edyty Molędy i Andrzeja Niewiadomskiego – by wspomnieć o kilku najważniejszych pozycjach – wyłania się bowiem obraz twórczości, którą bez większych wahań zaliczyć można do jednego z ważniejszych osiągnięć polskiej literatury nowoczesnej. Perspektywę taką ugruntowuje Przemysław Rojek, który w książce „*Historia zamącana autobiografią*”. *Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*<sup>1</sup> przedstawił jedną z najbardziej interesujących propozycji odczytania spuścizny autora *Dziennika bez samogłosek*. Pomimo że przywołany podtytuł sugeruje zawężenie pola obserwacji do wycinka obejmującego wyłącznie wydane po wojnie tomy poetyckie, to w rzeczywistości prowadzone tutaj rozważania oraz wysnute z nich wnioski pretendują do odsłonięcia najważniejszych napięć wyznaczających wewnętrzną dynamikę wszystkich poszukiwań pisarza.

Punkt wyjścia rozważań autora stanowi założenie, w myśl którego głównym aspektem twórczości Wata jest relacja pomiędzy historią i autobiografią. Mimo iż oba pojęcia traktowane są tutaj dość szeroko, to wydaje się, że ich ze-

---

<sup>1</sup> P. Rojek, „*Historia zamącana autobiografią*”. *Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009. Cytaty lokalizuję w tekście głównym, podając w nawiasie numer strony.

stawienie ujawniło swoisty rdzeń, wokół którego oscylowały intelektualne próby pisarza, usiłującego się uporać z dwoma problemami: odsłonięciem wyższego sensu pozornie absurdalnych i demonicznych wydarzeń historycznych oraz odnalezieniem w miarę spójnego obrazu własnej osobowości. Oba te projekty – historiograficzny i tożsamościowy – warunkowały się wzajemnie, wchodząc z sobą jednocześnie w różnego rodzaju interakcje i kolizje. Jakkolwiek ich wspólnym celem była próba wydzwignięcia z pozornie chaotycznych przeżyć i wydarzeń nadrzędnego sensu, to zestrojenie tych porządków nastęrczało wielu trudności, piętrząc tym samym przeszkody na drodze do znalezienia

[...] jakiegoś nowego dyskursu, który godziłby i syntetyzował te dwa żywioły, dwa wielkie porządki literackiego przedstawienia, w którym i prawda podmiotu, i prawda historii [...] stawałyby się jakościami niesprzecznymi (s. 415).

Podstawowym pojęciem pozwalającym na prześledzenie, w jaki sposób pisarz usiłował zsyntetyzować wspomniane żywioły, staje się w książce Rojka tożsamość narracyjna. Powołując się na ustalenia A. MacIntyre’a, Ch. Taylora, A. Giddensa i P. Ricoeura, autor stawia tezę, w myśl której ciągłe poszukiwanie przez Wata własnej opowieści, czy też raczej metaopowieści, stanowi swego rodzaju dominantę, pozwalającą na scalenie jego, fragmentarycznego i przesyconego poczuciem nieustannego niespełnienia, dorobku artystycznego. Chociaż niekiedy takie balansowanie na granicy twórczości literackiej i faktów biograficznych powoduje kłopoty związane z uprawomocnieniem perspektywy badawczej, to akurat w przypadku Wata strategia taka jest całkowicie zasadna, tym bardziej że współbrzmi z przekonaniami i refleksjami samego pisarza. W pisanych przezeń pod koniec życia *Kartkach na wietrze* odnaleźć można bowiem następujące stwierdzenie:

I chociaż w mojej głowie był zgiełkliwy nieład, tyle nagromadziło się, a teraz tłoczyło z energią, myśli, przeżyć, wspomnień, faktów, przemyśleń, formuł, słów, mimo to czułem się – dopiero teraz – dojrzały do dzieła magistralnego, dla którego formowałem siebie cierpliwie od 20. roku życia.

Warto zatrzymać się nad tym cytatem przynajmniej z trzech powodów. Po pierwsze – słowa te wydają się, mówiąc kolokwialnie, swego rodzaju zaklinalaniem rzeczywistości, podyktowanym najpewniej tęsknotą za perspektywą, dzięki której wszystkie wydarzenia dorosłego życia ułożą się w spójny i logiczny ciąg wydarzeń. Po drugie, intrygująca wydaje się również, dochodząca tutaj do głosu, skłonność do postrzegania swoich doświadczeń w porządku teleologicznym, czego dowodzi wyraźnie zarysowana relacja pomiędzy „cierpliwym formowaniem siebie” a „dziełem magistralnym”, mającym być uwieńczeniem długotrwałego – bo rozpoczynającego się już we wczesnej młodości – procesu. Wreszcie – po trzecie – zaznaczona w ten sposób zależność pomiędzy chaotycznością myśli a owym *opus magnum*, którego Wat ostatecznie nie stworzył, otwiera pole do różnorodnych badań sytuujących się na przecięciu kilku różnych porządków: biograficznego, autobiograficznego,

literackiego i historiograficznego (planowane przez pisarza dzieło miało być przecież próbą dotarcia do głębszego sensu wydarzeń historycznych, jakie nastąpiły w XX w.).

Owo „cierpliwe formowanie siebie”, o którym mówił pisarz, w ujęciu Rojka nie jest bynajmniej linearnym procesem opartym na ciągłej akumulacji doświadczeń. Przeciwnie, pojmowane jest raczej w kategoriach nieustannego agonu różnorodnych opozycji, które, jak już zostało wspomniane, mieszczą się w ramach nadrzędnego przeciwstawienia tego, co historyczne i autobiograficzne. W pierwszym rozdziale książki zjawisko to opisane jest na przykładzie istotnej dla samego Wata i dość gruntownie rozpoznanej przez badaczy problematyki religijnej. Rekapitulacja dotychczasowych odczytań, którym patronuje przekonanie, że obecne w twórczości autora *Bezrobotnego Lucyfera* nieustanne ścieranie się judaizmu i chrześcijaństwa kończy się ostatecznie zbliżeniem w stronę tego pierwszego, jest punktem wyjścia do postawienia tezy przeciwnej. Judaizm bowiem zostaje potraktowany tutaj nie tyle jako niechciane dziedzictwo, z którego balastem pisarz chciał na pewnym etapie swojego życia dość drastycznie zerwać, ile jako swego rodzaju matryca uniwersalnych sensów i znaczeń, pozwalająca na uporządkowanie doświadczeń oraz dotarcie do ich głębszego sensu. W takim ujęciu staje się on wręcz swego rodzaju metanarracją, w ramach której partycypacja w zawartym z Jahwe przymierzu wiąże się z nadzieją na odnalezienie miejsca w wielkiej metafizycznej wspólnotce.

Aby tożsamość mogła się w pełni ukonstytuować – stwierdza autor – potrzebuje ona pewnej nadrzędnej matrycy fabularnej, w którą mogłaby wpisać przygodność swego doświadczenia, a tym samym – owej przygodności, która wszak grozi niewysławnością, choć na chwilę się wyzbyć (s. 157).

Zredukowanie ogromnie bogatej tradycji religii żydowskiej do tak zarysowanej perspektywy może co prawda budzić pewne opory, lecz wydaje się, że dzięki takiemu zabiegowi w sposób wyrazisty wyeksponowane zostały główne motywy sprawiające, że Wat pod koniec życia „coraz głębiej w swoim jestestwie czuł się Żydem”.

Postawienie sprawy w taki sposób wydaje się zabiegiem ryzykownym, zwłaszcza że prowadzi do wniosków nie tylko przeciwstawnych w stosunku do tych, które wysnuwali dotychczasowi autorzy rozpatrujący tę problematykę, lecz także sprzecznych z opiniami, jakie pod koniec życia formułował przychylający się do chrześcijaństwa pisarz. Zabieg taki pozwolił jednak na wyeksponowanie dwóch aspektów, które z perspektywy opisywanego tutaj „tożsamościowego projektu” wydają się nader istotne. Przede wszystkim uzmysławia, że zbliżenie do judaizmu podyktowane było wpisaniem w tę religię obietnicą usensownienia wydarzeń historycznych, która w przypadku Wata była lekarstwem zarówno na poczucie absurdalności dziejów, emanujące z pisanych w latach dwudziestych opowiadań, jak i na odsunięcie poczucia przygodności, jakie narastało pod ciężarem kolejnych doświadczeń

biograficznych. Poza tym zwrot ów łączył się z możliwością spojrzenia z zupełnie innej perspektywy na wszelkie związane z długotrwałą i nieuleczalną chorobą dolegliwości; o ile bowiem chrześcijaństwo pozwala na uwznioślenie cielesnego bólu przede wszystkim poprzez wpisanie go w wymiar duchowy, o tyle w judaizmie tego rodzaju dualistyczny podział nie odgrywa aż tak istotnej roli:

Dla Żydów rozgraniczenie na sakralny pierwiastek duszy i profaniczną powłokę ciała nie ma racji bytu – to nie dusza jest święta pomimo tego, że wrzucono ją w ciało, ale ciało jest uświęcone poprzez obecność w nim boskiego tchnienia (s. 154).

Konstatacja taka sugeruje, że wpisana w twórczość Wata problematyka cierpienia jest w nierozdzielny sposób związana z dylematami religijnymi. Sakralizacja ciała staje się jednym z potencjalnych sposobów na uwznioślenie dręczących go przypadłości, prowadząc do wyjścia poza „cztery ściany bólu”.

Tożsamość narracyjna podmiotu powojennych wierszy Wata kształtowała się nie tylko w sferze napięć judaizmu i chrześcijaństwa oraz w kontekście rozterek związanych z niemożnością dokonania ostatecznego wyboru pomiędzy nimi. Inny istotny wariant metanarracji, dającej możliwość scalenia i uporządkowania doświadczeń, to szeroko pojęte uniwersum kulturowe, w którym zanurzona jest bardzo wyraźnie twórczość autora *Ciemnego świecidla*. Zagadnienie to zostało podjęte w rozdziale drugim, przynoszącą interesującą propozycję odczytania tego aspektu twórczości, który stereotypowo bywa kojarzony z dość ogólnikowymi oraz niewiele w gruncie rzeczy mówiącymi etykietami „poezji kultury” i „klasycyzmu”. Punktem wyjścia tej części rozważań jest przekonanie, iż nawiązania do różnorodnych wzorców i motywów wchodzących w skład szeroko rozumianej tradycji Zachodu były szansą na wyartykułowanie doświadczeń za pomocą uniwersalnych figur. Z perspektywy, centralnej dla całej książki, kategorii tożsamości narracyjnej strategia taka wydaje się istotna przede wszystkim dlatego, że jednym z najważniejszych aspektów pojmowanej w szeroki sposób narracji jest aspekt wspólnotowy. Opisując czasy współczesne przez pryzmat figur mitologicznych bądź biblijnych, Wat usiłował nie tylko dociec istoty dokonujących się na jego oczach procesów, lecz także – a według Rojka nawet przede wszystkim – zakorzenie swoje doświadczenie egzystencjalne w uniwersum kultury Zachodu. Choć pojmowanie jej w kategoriach metanarracji może budzić pewne zastrzeżenia dotyczące przede wszystkim pewnej nieostrości i umowności tego rodzaju formuły, to sam problem zostaje postawiony w sposób niezwykle ciekawy oraz poparty erudycyjnymi interpretacjami konkretnych utworów.

Poetyckie mikronarracje nabierają w takim ujęciu funkcji terapeutycznej, stanowiąc próbę wpisania partykularnych, przesyconych poczuciem chaosu przeżyć w uniwersalne matryce kulturowe. Kluczem do wyjaśnienia istoty tego procesu jest dla Rojka retoryka, czy też raczej retoryczność, pojmowana w sposób dość znacznie odbiegający od rozumienia klasycznego. Patronat



Paula de Mana, Stanleya Fisha oraz Michała Rusinka sprawia, że jest ona rozumiana w sposób o wiele szerszy niż tradycyjna *ars rhetorica*, przeistaczając się w swego rodzaju kategorię antropologiczną. Ujęcie takie pozwala na wpisanie jej w ramy nadrzędnego dla całej książki pojęcia tożsamości narracyjnej, co możliwe jest dzięki założeniu, że „to nie tożsamość funduje retorykę, ale retoryka, retoryzowana narracja tożsamościowa określa kształt tożsamości” (s. 192). Przekonanie takie prowadzi do dwóch istotnych wniosków. Po pierwsze, pozwala na pewne utekstowanie kategorii tożsamości poprzez sprowadzenie jej do figur bądź tropów, których znaczenie wpisane jest w ramy wyznaczające horyzont rozumienia wspólnoty interpretacyjnej. Po drugie, owa wspólnotowość urasta tym samym do rangi jednego z najważniejszych aspektów poszukiwań, których celem miało być przełożenie partykularnych doświadczeń na język ugruntowanych w kulturze znaczeń.

Stawką tych prób miało być, podobnie jak w przypadku dylematów związanych z wyborami religijnymi, stworzenie spójnego projektu tożsamości, jaka miała się wyłonić z utworów zanurzonych w świecie retorycznych figur. Kierunek i intensywność tych nawiązań sprawia, że Wat określony zostaje przez Rojka mianem *homo rhetoricus*, czyli osoby, która, według Richarda Lanhama, obdarzona jest jasną świadomością tego, że operuje językiem fragmentarycznym, zdecentralizowanym, nieodsyłającym do żadnej przedustawnej rzeczywistości. I tutaj pojawia się pewien paradoks, który podminowuje fundamenty tożsamości narracyjnej konstruowanej w powojennej poezji Wata. Pragnienie wyartykułowania własnych doświadczeń w ramach powszechnie zrozumiałych figur i tropów zderza się z zastrzeżeniem, że wszelkie związane z nimi operacje nie są w stanie spełnić pokładanych w nich nadziei, przez ich sito bowiem przecieka trudna do uchwycenia część indywidualnych doznań. Dlatego też spoza szerokiej gamy retorycznych utożsamień przeziernie przekonanie, że tego rodzaju strategie i operacje pozwalają jedynie na cząstkowe wyjaśnienie swoich przeżyć w ramach scenariuszy, jakie podsuwa metanarracja kultury Zachodu.

W świetle takich konkluzji warto by było poruszyć temat specyficznego stosunku Wata do samej poezji, zwracając uwagę zwłaszcza na rozsiane w jego wypowiedziach i utworach wątki metapoetyckie. Pojawiają się w nich bowiem akcenty, które w istotny sposób mogłyby dopełnić obraz opisywanych tutaj poszukiwań formuły pozwalającej na scalenie indywidualnych doświadczeń. W jednym z ostatnich zapisanych przez poetę wierszy (*Zakulem się w pancierz myślenia...*) pojawia się opozycja pomiędzy słowami „wypożyczonymi” a słowem nieujawnionym, mającym być nośnikiem treści najistotniejszych, którą można rozpatrywać w kontekście charakterystycznej dla literatury nowoczesnej kategorii niewyraźności. Równie jednak ważny wydaje się fakt, że dochodzi tutaj do głosu przekonanie o niemożności wpisania wypowiedzi w ramy jakiegokolwiek spójnego dyskursu, ponieważ immanentną cechą zarówno doświadczenia egzystencjalnego, jak i poezji jest wewnętrzna, nieusuwalna sprzeczność („z opłotów sprzeczności powstajemy i w sprzecz-

ność się obracamy” – pisze Wat w *Poezji* z tomu *Wiersze śródziemnomorskie*). Wydaje się, że jest to zagadnienie ściśle związane z postawionym w trzecim rozdziale książki pytaniem, dlaczego żaden ze wspomnianych projektów tożsamościowych nie doczekał się pełnej realizacji.

Jednym z najbardziej intrygujących aspektów dzieła Wata jest rysa niedopełnienia. Wynika ona z niezrealizowania wielu pomysłów artystycznych, których ślady odnaleźć można na przykład w *Dzienniku bez samogłosek* oraz *Świecie na haku i pod kluczem*, lecz przede wszystkim z dręczącej pisarza niemożności stworzenia planowanego *opus magnum*. Na tę cechę zwracali już uwagę pierwsi komentatorzy jego powojennej twórczości (Konstanty A. Jeleński, Czesław Miłosz), zaś ich obserwacje rozwinęli autorzy późniejszych rozpoznawń historycznoliterackich. Jak zauważa Krystyna Pietrych, wszystkie teksty Wata powstawały zamiast „wymarzonej książki, powiedzieć by raczej należało: Księgi”, stanowiąc jedynie namiastkę tego, czym kuśił ów mit, do którego często nawiązywali pisarze modernistyczni. Wyrazistym świadectwem tych poszukiwań związanych ze scaleniem i usensownieniem własnych doświadczeń jest wiersz *Necelħ ijđara*, którego tytuł, złożony z dwóch usłyszanych we śnie „niezrozumiałych wyrazów”, staje się swoistym emblematem wszystkich rozterek podmiotu, przekonanego, że to właśnie te dwa słowa „tłumaczą wszystko / sens mego życia / cel mych porażek / kres moich cierpień”.

Dlaczego zatem nie powstało „dzieło magistralne”, w ramach którego pisarz mógłby wytłumaczyć „wszystko”? Próbuąc odpowiedzieć na to pytanie, Rojek posługuje się wyjaśnieniami ciężącymi w stronę dyskursu psychoanalitycznego, podkreślając ścisły związek pomiędzy osobistymi doświadczeniami pisarza a poczuciem niemocy, z jakim mierzył się, usiłując napisać „kompensacyjną, historiozoficzną, a być może również po trosze profetyczną Xięgę” (s. 328). W tym kontekście istotny staje się fakt, że biografia Wata napiętnowana była rozlicznymi urazami, do których zaliczyć trzeba między innymi młodzieńczą depresję, zaangażowanie w komunizm i jego późniejsze odrzucenie, konwersję religijną, pobyt w więzieniu, chorobę. Nawarstwianie się tych traumatycznych wydarzeń wpłynęło na jego późniejszą twórczość, która w znacznej mierze była próbą ich zracjonalizowania i uporządkowania. Próbuąc wyjaśnić płynące z takiego stanu rzeczy konsekwencje, autor przywołuje zapożyczoną od Freuda, a rozwiniętą między innymi przez Jacques’a Lacana, Jacques’a Derridę oraz Agatę Bielik-Robson, kategorię doświadczenia niewczesności (*Nachträglichkeit*), stanowiącą jeden z głównych rysów nowoczesnych projektów tożsamościowych. Pozwala ona na przekonujące przedstawienie kluczowej aporii przenikającej poezję Wata, a wynikającej z tego, że

[...] historia, która miała stać się tworzywem autobiograficznej opowieści, w swej istocie wydarzyła się *za wcześnie* w stosunku do podjęcia opowieści, lub też (co na jedno wychodzi) opowieść narodziła się *zbyt późno*, by móc powiedzieć cokolwiek o przeszłości (s. 387).

Taki stan rzeczy sprawia, że wszystkie wysiłki zlikwidowania rozszewra pomiędzy pierwotnym traumatycznym doświadczeniem a jego późniejszą interpretacją prowadzą jedynie do częściowego powodzenia, próby powrotu do przeszłości stają się bowiem jedynie skazanym na znaczną ułomność powtórzeniem. Co więcej, w pewnych wypadkach tego rodzaju stan rzeczy może prowadzić nie tylko do reinterpretacji źródłowych przeżyć, lecz także do swoistego paraliżu twórczego, czego dowodzi fragment poświęcony *Wierszom śródziemnomorskim* oraz *Kilku rysom do przyszłego portretu Stalina*. W trakcie pisania drugiego z tych dzieł Wata, według swoich własnych słów, „z obrzydzenia zapadł na uporczywą egzemę”, która zmusiła go do poniechania pracy. Według Rojka owa przypadłość nie pojawiła się bynajmniej przypadkowo, lecz – a jest to hipoteza tyleż ryzykowna, co intrygująca – stanowiła „organiczny emblemat doznania niewczesności, związanego z powtórzeniem pamięciowego obrazu traumatycznego wpływu komunizmu” (s. 344). Incydentem, który spowodował jej nagłe wystąpienie, była mianowicie lektura francuskiego wydania dokumentów XXII Kongresu KPZR, które zawierały opis stalinowskich zbrodni. Doprowadziła ona do wstrząsu, który zniósł warunkujący doświadczenie *Nachträglichkeit* dystans czasowy, stawiając pisarza na powrót przed wstrząsającymi wydarzeniami z minionych lat. Właśnie ten objawiający się z całą mocą powrót traumy był zdaniem autora głównym powodem nieukończenia pisanego dzieła, ponieważ „praca nad nim musiała zostać przerwana właśnie w momencie, gdy osiągnięcie najpełniejszej adekwatności było najbliżej. Najbliżej – i dlatego właśnie zbyt blisko” (s. 348).

Zderzenie z traumą historii staje się w takim ujęciu węzłowym punktem tożsamości narracyjnej, jaka wyłania się z wierszy Wata. Z jednej strony determinowało ono jej podstawowe zręby, z drugiej zaś uniemożliwiało pełne ukonstytuowanie, zamykając drogę do stworzenia spójnej autobiografii. Przyjęcie takiego punktu widzenia pozwala na ukazanie twórczości autora *Bezrobotnego Lucyfera* w oryginalny sposób, rzucając jednocześnie niezwykle interesujące światło na jeden z najważniejszych aspektów polskiej literatury nowoczesnej. Stosunkowo niewielka objętościowo poetycka spuścizna Wata z okresu powojennego była już wielokrotnie przedmiotem zainteresowań badaczy, którzy w swoich konceptualizacjach proponowali jej różnorodne odczytania, zwracając uwagę między innymi na zakorzenienie w tradycji literackiej (barok, romantyzm), związek pomiędzy tekstem literackim a tekstem życia (T. Venclova), somatyzm czy wreszcie problematykę religijną oraz metafizyczną. Na tle tych ustaleń rozważania autora *Historii zamęczonej autobiografią* zajmują miejsce szczególne, odchodząc bowiem od tradycyjnych schematów i podziałów, pozwalają spojrzeć na twórczość Wata ze względnie świeżej, a przede wszystkim oryginalnej perspektywy.

Poczynione przez niego obserwacje zachęcają również do tego, aby pojęcie tożsamości narracyjnej odnieść do wcześniejszych tekstów pisarza, które w znacznym stopniu obracają się w kręgu podobnych problemów. Jednym z głównych wątków poematu *Ja z jednej i ja z drugiej strony mego mopożela-*

znego *piecyka* jest przecież gra sylleptycznego podmiotu z różnymi wcieleniami własnej osobowości. Zresztą tematyka ta w latach dwudziestych patronowała innym poszukiwaniom Wata, o czym świadczą nie tylko jego powojenne wspomnienia, lecz także wiele wczesnych opowiadań, które w znacznej części weszły w skład *Bezrobotnego Lucyfera*. W *Hermafrodycie*, *Tomie Billu* i *Prima aprilis*, by poprzestać na tych kilku przykładach, na różne sposoby skompromitowana zostaje tradycyjna koncepcja tożsamości, wypierana przez „ja” pozbawione centrum oraz uwikłane w wiele nierozstrzygalnych dylematów i antynomii. W tymże tomie odnaleźć można także kilka tekstów podejmujących dyskusję z najważniejszymi aspektami nowoczesnej wizji historii, które podważają ideę postępu i zastępują ją wizją absurdałnych oraz pozbawionych głębszego sensu obrotów koła dziejów.

Dokonująca się we wspomnianych utworach destrukcja nowoczesnych mitów kultury i przyświecających im filozoficznych założeń w pośredni sposób dowodzi, że agon autobiografizmu i historii był mocno zakorzeniony we wczesnej twórczości Wata. Pojawiające się w niej dylematy zbliżone są do tych, jakimi prześlągnięta jest poezja powojenna, co poniekąd potwierdza tezę o daleko posuniętej integralności jego poszukiwań artystycznych, sugerując jednocześnie, że podstawowe zręby opisywanej przez Rojka tożsamości narracyjnej zaczęły się wyłaniać już w latach dwudziestych. Ciężko, rzecz jasna, mówić w tym przypadku o niezakłóconej żadnymi bodźcami płynnej kontynuacji, bo stanowiąca kanwę tej tożsamości biografia została naznaczona później licznymi traumami i przełamana przez dramatyczne wydarzenia lat wojny. Ale trudno mimo wszystko oprzeć się wrażeniu, że to właśnie emanujące z *Piecyka* i *Bezrobotnego Lucyfera* sprzeczności odcisnęły wyraziste piętno na kształcie powojennej poezji Wata, ustanawiając pole, na którym rozgrywały się próby odnalezienia formuły pozwalającej na scalenie fragmentarycznych i przesyconych poczuciem przygodności doznań. *Historia zamknięta autobiografią* przynosi ze wszech miar przekonującą analizę najbardziej dramatycznego epizodu owych poszukiwań, eksponując złożoną siatkę napięć i opozycji, które warunkowały, a w dalszej perspektywie również uniemożliwiały zbudowanie spójnej narracji, mogącej pogodzić dwa porządki: autobiograficzny i historyczny. Jednak to właśnie owo fiasko doprowadziło do wykrystalizowania się jednej z najbardziej interesujących w nowoczesnej liryce polskiej figur podmiotowości, na której gruncie nieustannie ścierały się tożsamość i nietożsamość, obecność i różnica, zmuszając tym samym poetę – by przywołać na koniec słowa samego Wata z *Dziennika bez samogłosek* – do ciągłej „wewnętrznej pracy nad przeobrażeniem samego siebie”.

Adam Dziadek

## Na pograniczu sztuk

*(Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX wieku pod redakcją Grażyny Królikiewicz, Olgi Płaszczewskiej, Iwony Puchalskiej i Magdaleny Siwiec)*

Antologia, o której chcę mówić, powinna była ukazać się już dawno temu<sup>1</sup>. Jest to książka podejmująca wieloaspektowo problematykę bezustannie obecną oraz stale rozwijającą się we współczesnym literaturoznawstwie, a zawiera rozprawy teoretyczne z zakresu powinowactw literatury i malarstwa (i na odwrót) pisane przed laty przez autorów wybitnych, rozprawy powszechnie znane w kręgu znawców problematyki (m.in. Władysław Tatarkiewicz, Władysław Stróżewski, Stefan Morawski, Piotr Skubiszewski, Roman Ingarden, Edward Balcerzan, Seweryna Wysłouch, Alina Kowalczykowska, Jan Białostocki, Mieczysław Porębski, Henryk Markiewicz, Jerzy Jarzębski, Maria Poprzęcka) i stanowiące źródło wielu pojęć, którymi posługujemy się aż do dzisiaj. Mówiło się o tych tekstach i ciągle jeszcze się mówi „teksty kanoniczne” i w gruncie rzeczy takimi są i takimi pozostaną (przynajmniej dla tych, którzy zechcą się zajmować tą problematyką). Nie dziwi więc w ogóle fakt, że choć niektóre z prezentowanych tu prac powstawały kilkadziesiąt lat temu, to jednak stale odznaczają się bardzo wysokim poziomem merytorycznym, odkrywczością i świeżością, inaczej mówiąc, starzeją się dobrze (te zaś, które zestarzały się źle, stały się niemal anachroniczne, również mają swoją wartość, ponieważ stanowią ważny dokument świadomości badawczej). Powiem wprost, że podejmując dziś badania z zakresu komparatystyki, trudno wyobrazić sobie brak odniesienia do większości prezentowanych w tej antologii

---

<sup>1</sup> *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec. Słowo wstępne G. Królikiewicz, Kraków 2009, s. 642.

tekstów. Ta ważna książka stanowi swoiste dopełnienie antologii *Ut pictura poesis* przygotowanej przez Sewerynę Wysłouch w 2006 roku, a zawierającej teksty na temat korespondencji sztuk publikowane uprzednio w dziale przekładów „Pamiętnika Literackiego”<sup>2</sup>. Polski czytelnik dysponuje teraz dwiema cennymi antologiami, co w zdecydowany sposób ułatwia poruszanie się po olbrzymim obszarze zagadnień korespondencji literatury i sztuk plastycznych.

Trójdzielny układ antologii (I. *Dzieło sztuki: piękno – wartość – historia*, II. *Dzieło plastyczne – dzieło literackie*, III. *Czytanie obrazu*) doskonale oddaje charakter prac zamieszczonych w tomie, są one bowiem nie tylko skupione wokół tak wyznaczonej problematyki, ale też – co zasługuje na szczególne podkreślenie – przenikają się wzajemnie i w znaczący sposób się dopełniają, układając się tym samym w płynną, harmonijną i koherentną kompozycję. Wszystko jest tu w znaczący sposób pomyślane: punktem wyjścia stają się zagadnienia z zakresu ontologii sztuki, dalej zagadnienia z zakresu wspólnych elementów obrazu i słowa oraz wzajemnego oddziaływania dzieł literackich i plastycznych, a wreszcie prace odnoszące się do kwestii literackości dzieła sztuki i malarskości literatury.

Odnajdujemy tu zarówno nowatorskie niegdyś próby teoretyczne z zakresu estetyki, historii sztuki, teorii literatury, jak i świetne teksty interpretacyjne. Ciągłe jeszcze interesujące artykuły i eseje naukowe skupione są wokół zagadnień, jak mogłoby się wydawać, już wielokrotnie wyczerpująco omówionych i zamkniętych, a jednak ciągle jeszcze posiadających miejsca niedopowiedziane i niedookreślone. Tym samym stają się źródłem wielu inspiracji, pomysłów możliwych do rozwinięcia w chwili obecnej. *Panorama* uświadamia czytelnikowi z niezwykłą siłą fakt – to kolejny jej cenny walor – jak wiele jeszcze zostało do zrobienia na tym polu badawczym.

Wybrane i zamieszczone w tym zbiorze prace koncentrują się często na zagadnieniach z zakresu szeroko rozumianej komparatystyki literackiej, które nie zostały opisane nigdzie indziej, co sprawia, że mogą one śmiało konkurować i uzupełniać światowy stan badań w zakresie korespondencji i powinowactw sztuk.

W tej wielogłosowej pracy łączą się z sobą dwa istotne plany – metodologiczny i interpretacyjny. Ważne jest to, że współlistnieją one z sobą i wzajemnie się dopełniają, o co skrupulatnie zadbali redaktorzy antologii. Szczególną wagę ma dla mnie ten drugi plan, który wiąże się z odczytywaniem wybranych tekstów literackich i tekstów kultury. Siłą *Panoramy* jest to, że przedstawione tu interpretacje są nawet po latach zaskakujące, głęboko wciągające, ciągle jeszcze odznaczają się świeżością spojrzenia na dobrze znane czytelnikom i badaczom dzieła literackie oraz różnorodne teksty kultury. Czytanie tych tekstów po latach odznacza się szczególnym rodzajem przyjemności. Dawne stanowiska można konfrontować z nowymi. nierozwiązane, zarysowane dawniej problemy można zestawiać z ich późniejszymi rozwinięciami.

<sup>2</sup> *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.

Za bardzo trafny uznaję podtytuł tomu – *Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.*, a to dlatego, że omawiana książka dostarcza rozmaitych wzorców (odmian) opisu silnie zróżnicowanych zjawisk tekstowych i tym samym staje się dziełem ważnym, a przede wszystkim inspirującym z punktu widzenia zainteresowań nowoczesnej komparatystyki.

Obok bezsprzecznych walorów odkrywczych poszczególnych rozpraw zawartych w *Panoramie* na uwagę zasługuje także fakt, że mogą one być bardzo pomocne w dydaktyce akademickiej, ponieważ kompozycja zamieszczonych tu tekstów – i jest to moim zdaniem fakt wielkiej wagi – pozwala na odsłonięcie różnorodnych elementów warsztatowych pracy literaturoznawców, filozofów czy historyków sztuki. Zważywszy na ten aspekt, rozprawy owe są nie tylko wartościowe poznawczo, ale też, ze względu na swoją metodologiczną przejrzystość, precyzję i jasność, wartościowe z czysto dydaktycznej strony. Myślę, że to kwestia szczególnie istotna w dobie, kiedy dyskurs naukowy coraz częściej traci na swojej dawnej wyrazistości.

Książka ta stanowi zbiór znakomicie dobranych artykułów, ciągle jeszcze odkrywczych i nowatorskich, a niekiedy nawet pionierskich. Całość antologii stanowi pierwsze w polskim literaturoznawstwie współczesnym tak szerokie ujęcie problemowe fenomenu korespondencji pomiędzy literaturą i malarstwem w formie, co prawda zbiorowej, ale jednej publikacji.

Dodam jeszcze, że za bardzo wartościowy poznawczo uznaję wstęp autorstwa Grażyny Królikiewicz, która nie tylko szczegółowo objaśnia funkcje antologii, ale też ukierunkowuje sposoby jej lektury i – co ma szczególne znaczenie – wskazuje kierunki nowoczesnych badań komparatystycznych, których nie da się dziś prowadzić z pominięciem wielu tekstów składających się na tę antologię. Autorka *Słowa wstępnego*, objaśniając zasady doboru tekstów, pisze m.in. te słowa:

Dobór autorów, oraz ich wypowiedzi pozwala jednakże uzupełnić i oświetlić niezbędne konteksty, ukazać powiązania zarówno badaczy, jak naukowych koncepcji polskich, z tendencjami dominującymi w pracach dotyczących korespondencji sztuk na świecie (s. XI).

Układ tekstów w antologii pozwala dostrzec wielopoziomowe interferencje zachodzące pomiędzy literaturoznawstwem, kulturoznawstwem, estetyką i historią sztuki. Nie chodzi tu po prostu o banalną „interdyscyplinarność”, która coraz częściej oznacza dzisiaj coś bliżej nieokreślonego (nadmiernie eksploatowane dziś słowo, przeważnie o pustym znaczeniu), ale właśnie o wspomniane interferencje, które dobitnie pokazują, jak silny jest związek koegzystencji pomiędzy wskazanymi dyscyplinami. Związek, który w kontekście badań z ostatnich lat jawi się jako nierozzerwalny. Jest to zresztą łatwo rozpoznawalne stanowisko reprezentowane przez autorki antologii.

Spirałbym się ze swej strony w kwestii „przekładu intersemiotycznego” i jego aktualności. Czy rzeczywiście te zagadnienia, jak czytamy w *Słowie wstępnym*, są nadal aktualne? Sporo zastrzeżeń budzi samo pojęcie „przekła-

du intersemiotycznego” wyprowadzone z Jakobsona (określane przezeń także jako *transmutacja*). Problem polega na tym, że przekład w takim ujęciu jest ściśle powiązany z interpretacją (zwracał uwagę na ten fakt Jacques Derrida w swoim eseju *Wieża Babel*), ale to temat na osobne rozważania.

Jeśli *Panorama* – jak mówi w swoim *Słowie wstępnym* Grażyna Królikiewicz – jest pomyślana jako „swoisty bilans polskiej komparatystyki pogranicza sztuk plastycznych i literatury w minionym stuleciu” (s. XI), to trzeba jednoznacznie stwierdzić, że bilans ten wypada wyjątkowo korzystnie.

*Panorama* stanie się z pewnością nieocenioną pomocą dydaktyczną dla studentów literaturoznawstwa, komparatystyki literackiej, kulturoznawstwa, historii sztuki i estetyki. Jestem też przekonany, że antologia trafia na szczególnie podatny grunt, zważywszy na fakt niebywałego dziś rozwoju szeroko rozumianej komparatystyki.



# MOJE ZDZIWIENIA

Henryk Markiewicz

## Co się dzieje w IBL?

Przez wiele lat pracowałem w Instytucie Badań Literackich PAN, redagowałem jego wydawnictwa, należałem do Rady Naukowej (formalnie należę do niej nadal). Dziś jest to już przeszłość, nadal jednak interesuje mnie i obchodzi to, co dzieje się w IBL, tym bardziej że nastąpiła w nim zmiana kierownictwa, która zarazem jest zmianą pokoleniową: dyrektorem został doc. dr hab. Mikołaj Sokołowski, jego zastępczyniami doc. dr hab. Dorota Siwicka i dr Dorota Krawczyńska. Sokołowski i Siwicka zajmują się literaturą romantyczną, Krawczyńska – literaturą współczesną, zwłaszcza odbiciem w niej Zagłady.

Nowa dyrekcja życzliwie udostępniła mi materiały informacyjne o działalności Instytutu w ostatnich latach oraz plan zmian w jego funkcjonowaniu w związku z wejściem w życie Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Wrażeniami z lektury tych dokumentów chciałbym się podzielić z czytelnikami „Wielogłosu”, a za jego pośrednictwem – także z kierownictwem IBL.

Na wstępie owego planu dyrekcja deklaruje, że Instytut zajmuje się pewnym działem humanistyki, traktowanej nie jako refleksja o najistotniejszych kwestiach egzystencjalnych, lecz jako nauka. Jednocześnie przypomina, że tak rozumiana humanistyka staje się gałęzią przemysłu; chodzi tu o takie prace humanistyczne, które „wymuszają np. rozwój technologii informatycznych i internetowych” i „zapewniają szybki (natychmiastowy), ogólnodostępny i masowy dostęp do wyników badań”. (Tak napisano, ale chodzi zapewne o oddziaływanie odwrotne – o to, że rozwój owych technologii stymuluje przemiany w badaniach humanistycznych). Poprzez obecność w internecie IBL realizować ma priorytetowe dla swej dziedziny zadania. Jakież to zadania? Sprawozdanie za rok 2009 jest, niestety, niezbyt przejrzyste, skonstruowane inaczej niż sprawozdanie za rok 2008, może więc w szczegółach coś poplątałem, nie sądzę jednak, by te pomyłki zniekształcały obraz całości.

Na czoło swej działalności i sprawozdanie, i plan wysuwają „duże projekty badawcze, realizowane przez IBL wspólnie z innymi instytucjami naukowymi-

mi”’. Są to: *Elektroniczne archiwum zabytków piśmiennictwa polskiego do roku 1660* oraz *Rozpad i nowy porządek: społeczeństwo – naród – kultura w okresie wielkiej zmiany* (tu IBL przypadło w udziale zadanie *Literatura i kultura wobec przemian tożsamości narodowej*). Dalej idzie również dla internetu przeznaczony własny projekt badawczo-edukacyjny *Panorama literatury polskiej* (mówiąc w uproszczeniu – ma to być multimedialny, scalony i rozszerzony odpowiednik przewodnika encyklopedycznego *Literatura polska*, a także słowników literatury kolejnych epok z serii *Vademecum polonisty*). Pierwszy i trzeci z tych projektów znajduje się w fazie przygotowawczej, drugi – nie został pomyślnie zrealizowany, skoro zespół IBL z ośmiu zamierzonych tekstów dostarczył tylko trzy, a prace zespołu są już zakończone.

W opracowaniu *Zmiany w funkcjonowaniu IBL* wyeksponowany został jako pionierski projekt *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienie zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, ale w sprawozdaniu za rok 2009 nie ma o nim nawet wzmianki. *Atlas romantyzmu polskiego*, omówiony obszernie w sprawozdaniu za rok 2008 jako jeden z „dużych projektów badawczych”, tu jest ledwie wymieniony wśród projektów własnych. *Słownik polskiej krytyki literackiej – wiek XIX* – w ogóle zniknął. Do przyszłości należy projekt *Edytorstwo naukowe. Tekst – książka – internet*.

Zakończone zostały i ukazą się w formie książkowej: monografia zbiorowa *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* i *Czasopisma społeczno-kulturalne w okresie PRL*. Oddany też został do druku tom studiów *Twórca – dzieło – tekst jako przedmiot filologiczny*, stanowiący część (dość workowatego) projektu badawczego zatytułowanego *Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne* (nazywam go „workowatym”, bo mieszczą się w nim np. zarówno tematy antropologii filozoficznej, jak i kwestie ściśle filologiczne).

Tak przedstawiają się plany i prace w toku. Rezultaty finalne za rok 2009 to kilkanaście książek wydanych lub będących na ukończeniu (pomijam tu prace edytorskie, jak np. wydanie poezji Naruszewicza). Góruje w nich staropolszczyzna, słabiej obecny jest romantyzm i współczesność, jedna pozycja dotyczy oświecenia, nie ma prac o pozytywizmie i Młodej Polsce. Podobnie przedstawia się dorobek w roku 2008.

W dziedzinie teorii literatury pojawiają się takie tematy, jak poetyka doświadczenia, semantyka form gatunkowych, teorie dyskursu i narracji, współczesny dyskurs publiczny. Ze sprawozdania trudno jednak niekiedy wywnioskować, które z tych prac zostały zakończone, a które są w toku opracowywania, nadto zaś, jaki jest ich gatunek naukowy (monografia, studium, artykuł?).

Trzeba tu dodać, że w roku 2009 udało się wydać tom 33. monumentalnego *Słownika polszczyzny XVI wieku*.

W roku 2009 odbyło się piętnaście konferencji naukowych zorganizowanych lub współorganizowanych przez Instytut, o ciekawej tematyce – np. kategoria teatralności w mediewistyce, literatura pod presją, geografia Słowackie-

go, europejski kanon literatury, literatura i socjalizm. Niestety, sprawozdania z nich nie były publikowane, a na ogłoszenie referatów *in extenso* trzeba poczekać, zresztą nie wiadomo, czy to nastąpi.

Jak ocenić to wszystko? Uwagi moje będą subiektywne; obawiam się też, że mogą być traktowane jako anachroniczne czy utopijne. Niemniej jednak napiszę szczerze, co śmiem myśleć.

Ze sprawozdań nie można wyciągać wniosków o wartości naukowej zrealizowanych prac. Nie przypominam sobie, by były one recenzowane w periodykach naukowych, w tym – także wydawanych przez IBL. Nie czuję się kompetentny, by sam o tym sądzić. Wydaje mi się, że poziom ten jest wysoki, niezainfekowany wirusami nadinterpretacji i programowego subiektywizmu. Inna rzecz, iż żadna z tych prac nie stała się wydarzeniem naukowym na miarę *Romantyzmu i historii* Janion i Żmigrodzkiej, czy teoretycznych wypowiedzi Sławińskiego – po części zapewne dlatego, że są one poświęcone autorom i sprawom, które na pewno na zbadanie zasługują, ale nie można ich nazwać priorytetowymi (sielanki Gawińskiego, *Historie świeże i niezwyčajne* Michała Jurkowskiego, epigramaty Sarbiewskiego i Inesa).

Sprawozdanie na ogół milczy o tym, co planowano, a nie zostało zrealizowane, lub będzie zrealizowane ze znacznym opóźnieniem. Gorzej, że z dostępnych mi materiałów nie można na ogół wywnioskować, jaka część projektu została wykonana i w jakim terminie zostanie on całkowicie zakończony. Cóż mi np. z informacji, że w roku 2009 przygotowano ponad 180 haseł do *Panoramy*, jeśli nie wiadomo, ile tych haseł ma obejmować całość i kiedy będzie ona gotowa? Sprawozdania nie mówią także o tym, jaka jest wydajność naukowa pracowników IBL i jaki był koszt wyprodukowania w IBL owych prac. Być może pytania te są nietaktowne, ale skoro traktuje się badania literackie jako gałąź przemysłu, wolno takie pytania chyba zadać. Z tego, co pamiętam, w IBL zawsze były imponujące energią twórczą „lokomotywy”, ale także utalentowani eseści, przekonani, że *ad maiora nati sunt*, oraz inteligentne, i sympatyczne improduktywy...

Trzeba więc postawić pytanie, czy produkcja naukowa IBL odpowiada jego statutowym założeniom. W moim rozumieniu – w znacznej części tak. Ale sprawozdanie wymienia również takie tematy, jak wydanie pism Klina (Kaliszewskiego) i Stefanii Zahorskiej, stosunek Kraszewskiego do Rosji, polscy badacze literatury w świecie anglosaskim, Zofia Szymanowska-Lenartowiczowa, Europa Środkowa w myśli Iwana Bibó. Są to, czy będą zapewne, prace wartościowe, ale do wykonania ich IBL nie trzeba.

A teraz o zadaniach, o których nie ma mowy w sprawozdaniach i planach IBL. Nie będę tu przypominał zaniechania niektórych prac, podjętych, a niedokończonych przed rokiem 1989, takich jak choćby zarys encyklopedyczny *Poetyka czy Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Mleko rozlało się zbyt dawno i nie można już tego naprawić. Ale wśród inicjatyw sprzed transformacji ustrojowej były i takie, których kontynuacja jest – moim zdaniem – i możliwa, i potrzebna. Mam tu na myśli dokończenie *Kroniki życia i twórczości*

*Adama Mickiewicza* (lata 1825–1831) i *Literatury polskiej 1918–1975*, kontynuację antologii *Świadomość literacka w Polsce*, wydań zbiorowych Reja i Kochanowskiego. Nie ukazują się nowe tomy *Archiwum literackiego*. Sądząc z otrzymanych materiałów, IBL milczkiem zrezygnował z tego wszystkiego. Rezygnacja ta jest godna ubolewania, w niektórych przypadkach – bezwzględnie powinna być wycofana.

Nieobecne są w sprawozdaniach i planach IBL opracowania syntetyczne pierwszoplanowe (przynajmniej w dotychczasowym rozumieniu zadań stojących przed polską nauką o literaturze), a dające się zrealizować na ogół tylko zbiorowym wysiłkiem. A przecież nie mamy w pełni aktualnych syntez naukowych niektórych okresów literatury polskiej (książki Ziomka, Hernasa, Klimowicza, także mój *Pozytywizm*, wydane zostały 40 lat temu) ani historii wielu gatunków literackich. To samo powiedzieć można o poetyce teoretycznej, historii krytyki literackiej (poza staropolszczyznę; świetna skądinąd książka Głowińskiego o krytyce młodopolskiej nie jest jej historią<sup>1</sup>), historii polskiego literaturoznawstwa XX wieku. Bez Instytutu można bez przeszkód badać twórczość Gawińskiego czy Zahorskiej, ale tylko Instytut może owe syntetyczne przedsięwzięcia realizować. (Brak także nowych monografii twórczości wielkich pisarzy – zarówno ściśle naukowych, jak i na poziomie *haute popularisation*).

Z ogromną wdzięcznością myślę o osiągnięciach IBL w bibliografii – o *Dawnych pisarzach polskich* i *Współczesnych polskich pisarzach i badaczach literatury* oraz niedawno wydanych monograficznych tomach *Nowego Korbuta* (Słowacki, Orzeszkowa), z uznaniem – o planowanym wydawnictwie *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XX wieku*. Zbulwersowany jestem natomiast niefrasobliwością czy rezygnacją, z jaką autorzy sprawozdań informują, że *Polska Bibliografia Literacka*, dostępna w internecie, doprowadzona została tylko do roku 1998 – czyli że brak zapisów bibliograficznych z ostatnich 12 lat! Chciałbym się mylić, ale obawiam się, że to opóźnienie będzie się jeszcze powiększać. Autorzy sprawozdań są dumni, że bazę odwiedza dziennie około 2 do 3 tysięcy użytkowników, ale jakby nie dostrzegają, że takie opóźnienie to sytuacja katastrofalna. I nawet nie wspominają, jak można by je usunąć. Częściowym, lecz ogromnie użytecznym remedium była coroczna *Bibliografia nauki o literaturze polskiej i teorii literatury w Polsce*, ale po ukazaniu się tomów za lata 1993 i 1994 wydawnictwo to przerwano. Dlaczego – trudno zrozumieć.

W takiej sytuacji należałoby do sfery naiwnego marzycielstwa upominanie się o retrospektywną bibliografię polskiej teorii literatury, tematologii, polskich prac o pisarzach obcych. Zaoszczędziłyby one badaczom własnych poszukiwań i czasochłonnych, i z natury rzeczy niekompletnych.

<sup>1</sup> Wyrzekając się tego projektu, równocześnie IBL inicjuje *Słownik krytyki literackiej XIX wieku*. Stara to ułomność IBL – zaczynać z wielkim rozmachem – i nie kończyć, a podejmować nowe przedsięwzięcie o zbliżonym charakterze!

W odpowiedzi na te uwagi usłyszałbym prawdopodobnie, że IBL nie posiada środków do wykonania wymienionych tu dezyderatów bibliograficzno-dokumentacyjnych i nie ma w swym składzie osób, które byłyby zainteresowane opracowaniami syntetycznymi, nudnymi i mozolnymi; być może usłyszałbym także, że w dzisiejszej postmodernistycznej dobie są one niemożliwe do sensownego urzeczywistnienia – i z konieczności trzeba poprzestać na opracowaniach słownikowo-encyklopedycznych. Ale przecież i tutaj syntetyzowania nie można uniknąć, tyle tylko, że są to mikrosyntezy pobieżne i w większej części – by tak rzec – rekonesansowe.

Nie jestem organizatorem nauki i to, co tu napiszę, jest rezultatem myślenia amatorskiego. Otóż jeśli zgodzimy się, że główną racją bytu IBL jest wykonywanie i organizowanie prac bibliograficznych oraz syntetycznych, to trzeba dokonać modyfikacji budżetu IBL tak, by znalazły się owe środki (na prace bibliograficzne wykonawcy na pewno się znajdują), i trzeba poprzez konkurs szukać na zewnątrz autorów chętnych do owych syntez (nie mam pewności, czy dałoby to pozytywne rezultaty, ale próbować trzeba). Na nowe etaty chyba nie można liczyć, więc niestety pracownicy, którzy zadań tych nie mogliby się podjąć – musieliby z posad w IBL zrezygnować (wyjątek trzeba by uczynić dla uczonych bardzo wybitnych i systematycznie pracujących). Oczywiście, należałoby zostawić pewien margines dla indywidualnych zainteresowań pracowników, ale – powiedzmy – 70% produkcji naukowej Instytutu powinno się koncentrować na zadaniach bibliograficznych i syntetycznych. Zdaję sobie sprawę, że brzmi to brutalnie, ale innego wyjścia z impasu nie widzę.

Artykuł ten powtarza po części to, o czym pisałem już kilkakrotnie m.in. w *Liście otwartym do Prezydium Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN i do Dyrekcji IBL PAN* („Ruch Literacki” 2000, nr 1) i zawsze bez najmniejszego skutku, nawet bez odpowiedzi (o co zresztą mniejsza). Niech to usprawiedliwi ostry ton niektórych fragmentów tego tekstu. Wątpię, by miał on jakieś praktyczne konsekwencje. Ale przynajmniej *scripsi et salvavi meam conscientiam litterariam*.

By nie kończyć narzekaniem, miałbym dla IBL „skromną propozycję” pozytywną, nietrudną chyba do zrealizowania: wznović w wersji internetowej „Biuletyn Polonistyczny”, który by informował o planach i rezultatach działalności IBL oraz polonistyki uczelnianej, publikował autoreferaty prac doktorskich, a przynajmniej habilitacyjnych, i ich recenzje, zapowiedzi oraz sprawozdania z konferencji naukowych itp. Dzięki temu znacznie więcej i szybciej wiedzielibyśmy o tym, co się w polonistyce literackiej dzieje.

Henryk Markiewicz

## Ogrody nieplewione

1.

Mam taki zwyczaj, że przed przeczytaniem książki naukowej, zwłaszcza wielotematycznej, dokładnie ją kartkuję, żeby zapoznać się z nią bliżej i wybrać do lektury tylko interesujące jej fragmenty. Tak postąpiłem także z książką Marii Jolanty Olszewskiej *Drogi nadziei*, mającej podtytuł *Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury*, wydaną nakładem Wydziału Polonistyki UW (Warszawa 2009). Ze wstępu dowiedziałem się, że chodzi tu tylko o pisarstwo uobecniające myśl chrześcijańską, ale mniejsza o to.

Rychło zauważyłem, że korekta książki pozostawia wiele do życzenia – znajdujemy tu np. takie nazwiska, jak Wasal Szujski (318<sup>1</sup>), Robespirre (240), Kautschy (57), Maritin (81, 82, 98, 327, 331). Niekiedy zniekształcenia nazwisk są jeszcze drastyczniejsze: zamiast Secrétana występuje Secret (166), dziwaczny Pierre Vergnistud (239) to zapewne Pierre Vergniaud. Błędy pojawiają się również w wyrażeniach obcojęzycznych, np. „veminem captivabus misi iure victim” (318). Wszystko to obciąża nie korektę, lecz autorkę, bo te same błędy występują w sporządzonym przez nią indeksie nazwisk. Do błędów tekstu dodaje on błędy nowe. Pod hasłem „Żółkiewski Stefan” mieści się nie tylko redaktor „Kuźnicy”, ale i siedemnastowieczny hetman. Figurujący tu Lotz otrzymuje imię „Johannes Baptiste”, tymczasem ten Lotz żył w latach 1903–1992, a w tekście mowa o filozofie, z którego poglądami mógł Jeske-Choiński zapoznać się w młodości, więc chodzi tu oczywiście o Rudolfa Lotzego. O Maritainie powinna autorka coś wiedzieć, nie mam jednak pretensji, że nazwisko „Kautsky” nic jej nie mówi, ale umieszczając je w tekście, nie zajrzała do encyklopedii, by sprawdzić, kto to taki.

Za odpowiedzialnością autorki przemawiają różne błędy rzeczowe w tekście. Herder i Aleksander Humboldt są tu autorami *Bildungsroman* (133; Olszewska przekreśliła to, co w tej sprawie pisała Anita Mazur).

<sup>1</sup> Tu i dalej cyfra w nawiasie oznacza stronę.

ma wykłady sorbońskie (128), Feuerbach jest przedstawicielem myśli marksistowskiej (57), Ruskin malarzem (339). *Salammbò* oparta jest na zasadzie kontrastu między światem pogańskim a chrześcijańskim (187), *Antychryst* Renana jest powieścią (187). Autorka nie rozumie tytułów powieści Kraszewskiego, skoro pisze „*Boleszycz*” (w dopełniaczu liczby mnogiej) zamiast „*Boleszyczów*” (111), „w *Luboni*”, zamiast „w *Luboniach*” (122).

Niezrażony tym biorę się do lektury fragmentów książki. Zaczynam od omówienia powieści Jeske-Choińskiego o rewolucji francuskiej (229–263). Trzon tego omówienia to historia owej rewolucji, przy czym nie wiadomo, kiedy mowa jest o faktach opowiedzianych przez powieściopisarza, kiedy o dodatkowych informacjach badaczki. Mieszczą się tu także interpretacje tych wydarzeń – Choińskiego i Olszewskiej (prawie identyczne), ale również innych autorów – dawnych i współczesnych. Powstaje stąd niekiedy taki oto centon (lokalizację bibliograficzną upraszczam):

Rewolucja „odstąpiła brutalność człowieka, uwolnionego spod nadzoru bojaźni bożej” (Jeske-Choiński; w dalszym ciągu J.-Ch.). Zamieniła ludzi w bestie (E. Wnuk-Lipiński). „Ciemny lud zaczyna przewrót polityczny zawsze i wszędzie od burzenia własności posiadających” (J.-Ch.), ale „apetyty wyzwolenców politycznych rosną z dniem każdym” (J.-Ch.). Szybko z *les malheureux* stają się *les enragés* (H. Arendt). To tłumaczy, dlaczego rewolucjoniści tak szybko przekształcili się w „burzycieli, szaleńców i morderców” [tu dłuższy cytat z Marii Janion]. Zatem to „nie idea wolności, nie rewolucja mordowała w końcu, lecz oszalały człowiek-zwierzę walczący z drugim o władzę i pełną miskę” (J.-Ch.).

Sięgam do innego fragmentu, *Warszawa jako miejsce doświadczeń ostatecznych* („*Miecz i łokieć*” Wiktora Gomulickiego a „*Szwedzi w Warszawie*” Walerego Przyborowskiego). Nie będę tu rozpatrywał sensowności tej paraleli ani zaskakujących często sformułowań Olszewskiej, np. „W jego [Gomulickiego] przypadku mamy do czynienia z koncepcją jednostki ludzkiej traktowanej jako splot aksjologiczny: dobra i zła, co pozwoliło pisarzowi wyznaczyć ważny dla ideowego przesłania jego powieści horyzont agatologiczny, w którego ramach dokonuje się wartościowanie powieściowego świata” (378). Albo: „pisarz [Przyborowski] odkrywa piętno tożsamości Warszawy antygermańskiej, antysemickiej, cierpiącej na amnezję rosyjską, patriotyczną i plebejską” (290). Niezrozumiałe jest, dlaczego w tym rozdziale poświęca się wiele stron warszawianistycznej pasji obu autorów i związanym z tym szczegółom. Autorka szczegółowo referuje np. zawartość materiałów do dziejów Warszawy zebranych przez Przyborowskiego. Opowiada też, że Gomulicki stał się pełnoprawnym warszawiakiem dopiero wówczas,

[...] gdy ożenił się ze starszą od siebie wdową, Bronisławą Blum, pochodzącą ze starej rodziny Millerów ze Starego Miasta, która wniosła mu w posagu zrujnowaną kamienicę obejmującą aż pięć numer hipotecznych, 527 i 529 (ulica Podwale), 296 i 300a (ulica Ślepa) oraz 293 (ulica Rycerska). W skład tej posesji wchodziły fragmenty murów staromiejskich, dlatego starożytny duch miasta przenikał przez

mury kamienicy, w której powstała większość powieści i prac historycznych Przyborowskiego, w tym również te poświęcone Warszawie, jej przeszłości i współczesności (281).

I cóż to ma wspólnego z tematyką zapowiedzianą w tytule i wstępie do książki? W moim przekonaniu są to przejawy rażącej nieumiejętności konstruowania dyskursu naukowego.

Innych fragmentów książki nie chciało mi się już czytać.

## 2.

Tak się złożyło, że wziąłem z kolei do ręki książkę Magdaleny Sadlik „Zawołajcie mnie z powrotem tą moją własną...”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957* (Kraków 2009, Księgarnia Akademicka). Przekartkowanie jej ujawniło usterki podobne do tych, które znalazłem w książce Olszewskiej. A więc – pomyłki w imionach i nazwiskach: Feliks Płazek nosi tu imię Ferdynand (143), z Wilhelma Barbasza zrobił się dwukrotnie „Barabasz” (a jest to autor jednej z lepszych książek o Wyspiańskim z czasów międzywojennych), pseudonim Victor przypisano Władysławowi Kozickiemu, gdy tymczasem posługiwał się nim Stanisław Kozicki (196). Istnym kuriozum jest kilkukrotne mianowanie Zygmunta Nowakowskiego Janem Zygmuntem (170–171, 198–199). Nie wiadomo, czy pod sugestią binomenu Jakubowskiego czy też z pomieszania emigracyjnego literata z krakowskim polonistą, Janem Nowakowskim.

Znalazło się tu także sporo błędów rzeczowych. Myśl, że „sugerować to ideał” nie pochodzi od Maeterlincka, lecz od Mallarmégo (241). Kazimierz Kaszewski nie był recenzentem „Krytyki” (235). Żeromski nie był obecny na pogrzebie Wyspiańskiego (58). Mylące jest twierdzenie, że Wierzyński ewokował w *Wolności tragicznej* Kraków jako polski Akropolis (113). Aleksander Węgieńko w roku 1940 pracował nie we Lwowie, lecz w Białymstoku (153). Bierut nie dawał wyraźnie sformułowanych dyrektyw, jak „przekładać narodowe arcydzieła na język socrealizmu” (166). Zelwerowicz nie mógł reżyserować *Wyzwolenia* w roku 1957, bo zmarł dwa lata wcześniej (173). To nieprawda, że w wypisach lat trzydziestych XX wieku królował niepodzielnie Mickiewicz i autorzy związani z obozem sanacyjnym (275). Mickiewicza było niedużo, a czytanki zamawiano także u autorów takich, jak Zofia Kossak, Adam Grzymała-Siedlecki i Kornel Makuszyński, korzystano również z tekstów Struga czy Rostworowskiego.

Nie świadczą dobrze o orientacji autorki w ówczesnym życiu literackim i naukowym informacje, że Eugeniusz Kucharski to „krytyk literacki dwudziestolecia” (68), Jan Emil Skiński – „krytyk, któremu w młodości nieobce były sympatie prawicowe” (204), Tadeusz Sinko to tylko „przedwojenny znawca antyku” (120), „Myśl Narodowa” to czasopismo sanacyjne (227).



Cytując zdanie Ireny Pannenkowej z lat pięćdziesiątych (autorka nazywa ją „Pannekową”) o Leninie, który nie zmarnował złotego rogu (21) – Sadlik nie zdaje sobie sprawy, że pisze to niegdyś wybitna publicystka endecka, mająca wówczas lat blisko 80. Na jednej płaszczyźnie umieszcza wypowiedzi autorytetów i osób zupełnie nieznanymi; zestawia np. Artura Górskiego i niejakiego J. Seifla, publikującego swój wierszyk w „Kuźni Młodych” (75).

We wstępie nazywa swą książkę „próbą stworzenia panoramicznego ujęcia dziejów recepcji [Wyspiańskiego] i uchwycenia prawidłowości, mechanizmów nią rządzących”. Nie sposób się z tym zgodzić, skoro zabrakło tu omówienia tego, co w piśmiennictwie o Wyspiańskim najbardziej wartościowe – tekstów Lacka, Brzozowskiego, Ortwina, Irzykowskiego (poza *Czynem i słowem*), a przede wszystkim całej dziedziny prac historycznoliterackich. Jest to książka o recepcji twórczości Wyspiańskiego, w której zupełnie nieobecny jest Kołaczkowski, Sinko, Borowy, Makowiecki.

Zamiast syntezy znajdujemy zbiór rozpraw szczegółowych o różnej tematyce, jak np. wpływ dramatów Wyspiańskiego na *Różę* i *Oziminę*, ich polityczna instrumentalizacja w okresie międzywojennym, ich wojenne inscenizacje, opinie przeciwników Wyspiańskiego. Mnie najbardziej zainteresowały rozdziały *A ot, co z nas pozostało. Powojenne odczytania „Wesela”* i *„Wyzwolenia” 1945–1957* oraz *„Twórca państwowości polskiej i ideolog kulakosolidarystyczny” w szkole*. Niestety, w obu tych tekstach są rażące luki informacyjne. W pierwszym autorka rozwodzi się szeroko nad niezbyt fortunną rozprawą Wyki *Legenda i prawda „Wesela”*, natomiast całkowitym milczeniem pomija książkę Anieli Lempickiej *O „Weselu” Wyspiańskiego* i jej rozprawę *O fantastyce „Wesela”*. Lempicka nazwała co prawda Wyspiańskiego „zatroskanym ideologiem burżuazji”, ale cały swój wysiłek interpretacyjny skierowała na to, by pokazać, jak świetna artystycznie była wizja dramatyczna uzyskana w tej perspektywie; w szczególności zrehabilitowała skrzydło symboliczne dramatu. Pominęła Sadlik niemarksistowskie prace z tego okresu – rozprawę Stanisława Gerstmana *„Wesele” jako dramat symboliczny* („Twórczość” 1947, nr 1) i rozdział *Uwagi o „Weselu”* w książce Makowieckiego *Muzyka w dramatach Wyspiańskiego*.

Wręcz zdyskwalifikować należałoby rozdział o recepcji szkolnej Wyspiańskiego. Autorka, nie wiadomo dlaczego, pominęła całkowicie międzywojenne podręczniki historii literatury – Szyjkowskiego, Galińskiego (Stolarzewicza), Kridla, Kleinera. Nie dotarła do wskazówek metodycznych Konstantego Wojciechowskiego (w pracy zbiorowej *Wskazówki metodyczne do programu gimnazjum państwowego. Język polski*, Warszawa 1923). Nie zwróciła uwagi na wzorowe, komentowane edycje dramatów Wyspiańskiego w „Wielkiej Bibliotece” w opracowaniu Płoszewskiego i Saloniego. Z materiałów tych wynika, że Wyspiański był wówczas w szkole obecny nie tylko jako „twórca państwowości polskiej” (tak zresztą wtedy nikt Wyspiańskiego nie nazywał, to miano było zarezerwowane dla Piłsudskiego), ale jako wielki nowator dramatu. Nie przyjrzała się dokładnie wypisom z języka polskiego dla gimnazjum; znała-

złaby tam np. obszerny skrót z *Wesela* w *Mówią wieki* Balickiego i Maykowskiego, a modlitwę Konrada i *Hymn* Wyspiańskiego oraz *Na broń* Żeromskiego i *Narodziny „Wesela”* Stanisława Estreichera w podręczniku *Życie polskie* Bielaka i Bystronia.

W książce jest sporo sformułowań nieściślych i przesadnych, zwłaszcza gdy autorka omawia sytuacje z lat pięćdziesiątych; były one dostatecznie ponure i nie trzeba ich dodatkowo bezzasadnie przeczerniać. Nikt nie nazywał Wyspiańskiego ani komunistą, ani reakcyjnym imperialistą (23), nikt nie skazywał go na infamię (282; autorka chyba nie rozumie znaczenia tego wyrazu). Wręcz bezsensowne jest zdanie, że socrealizm nadał Konradowi „maskę burżuazyjnego antybohatera, obłąkańca i ideowego bankruta” (192; autorka wielokrotnie utożsamia socrealizm z marksizmem). Groteskowo brzmi sformułowanie: „znieawidzony przez establishment symbolizm” (98). Już większych zmartwień Bierut czy Berman nie mieli?

Jednocześnie z zażenowaniem czyta się bombastyczne zdania, w których autorka do absurdalnych rozmiarów wyolbrzymia rolę Wyspiańskiego jako ideologa narodowego:

Dźwięk złotego rogu usłyszała I Brygada, a euforii 1918 roku towarzyszyła wdzięczna pamięć o Proroku Wyzwolenia, zrodzona z przekonania, iż to właśnie Stanisław Wyspiański siłą swego poetyckiego słowa poprowadził naród do upragnionego zwycięstwa (65).

Profesor Bładaczka byłby zadowolony...

### 3.

Książka Magdaleny Rudkowskiej *Kraszewski wobec Rosji* (Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2009) wolna jest – jak mi się wydaje – od błędów faktograficznych<sup>2</sup>, natomiast lektura jej jest trudna: wywody są często zawiłe, tłumaczą *obscura per obscuriora*, wprowadzają trudne do wypełnienia przeskokki myślowe. Oto przykłady wzięte tylko z pierwszego rozdziału:

Lektura Kraszewskiego przekonuje mnie, że nie wszyscy polscy pisarze XIX wieku wycinali pamięć o Wschodzie w podszytym lękiem geście kolonizatorów nowej świadomości kulturowej (10).

Optyczna metafora „pryzmatu” jest w moim zamierzeniu dwuznaczna. Po pierwsze, jeśli chodzi o zestawian[ie] za sprawą twórczości Kraszewskiego obrazu kultury polskiej i rosyjskiej, wywołuje efekt paralaksy, czyli niepokrywania się dwóch obrazów obserwowanych z dwu różnych kierunków (Rosji poprzez Polskę i odwrotnie). Po drugie zaś, odnosi do paru zaledwie z nieskończonej liczby re-

<sup>2</sup> Zauważyłem tylko zdanie głoszące, że Bieliński był obok Hercena uwikłany w dramatyczne sprawy wokół powstania styczniowego (51). Tymczasem Bieliński zmarł w roku 1848.

frakcji, moim zdaniem najbardziej znaczących, czy też najpilniejszych dla podjętej przez mnie lektury Kraszewskiego (14).

Przedmiotem badań komparatystyki [ogniskowej] stają się słowa „cudze” i „własne” w mowie własnej kultury. Są one przejawem – pisze o tym James F. Wertsch w książce opartej na teoriach Wysockiego [!] i Bachtina – wielogłosowego charakteru każdej kultury i jej dyskursów oraz procesów indywidualnego rozumienia, w którym daje o sobie znać „brzuchomówstwo” uwewnętrznionych socjokulturowych interlokutorów (16).

I tak jest, niestety, aż do ostatniej strony książki. Autorka przypomina tu:

W naszej tradycji narodowej Rosja jest synonimem dzikości, lecz przecież w ogóle dziki jest świat [...]. Ale dzikość oznaczać może także osobność, dziwność, złe traktowanie przez wirtuozów powszedniości. Pisarzowi udało się na tej ambiwalencji dzikości przyrodzonej i egzystencjalnie nadprzyrodzonej oprzeć pryzmatyczny model kultury własnej (274).

Dodam tu jeszcze z pierwszego rozdziału taki oto ewidentny pseudoproblem:

U Kraszewskiego bez większego trudu natknąć się można na wątki wielu późniejszych tekstów z polskiego kanonu. Wystarczy wymienić *Lalkę*, *Nad Niemnem*, *Quo vadis*, *Krzyżaków*. Pokusa, by oświadczyć, iż Kraszewski jest autorem wszystkich niemal ważniejszych powieści polskich wieku XIX, jest bodaj mniej ryzykowna, aniżeli podniesiona z całą odpowiedzialnością hipoteza, jakoby to właśnie on, Józef Ignacy Kraszewski był rzeczywiście autorem wszystkich swych powieści. Zresztą bywało sam pisarz przypuszczenie to podawał w wątpliwość, kreśląc się jako „Kraszewski”, innym razem „Bolesławita” (19–20).

Cały ten wywód w zamierzeniu autorki mający zapewne epatować czytelników – graniczy z parodią. Wiadomo przecież, że co innego być inspiratorem tematyki utworów różnych pisarzy, a co innego ich autorem. Wiadomo też, że czym innym jest autor jako psychofizyczny wytwórca tekstu, a co innego różne nieraz „obrazy autora”, ujawniające się w jego utworach. O tym uczy się chyba na zajęciach z poetyki na pierwszym roku polonistyki.

Odgadując (nie wiem, czy trafnie) sens takich i podobnych sformułowań, założenia teoretyczne książki Rudkowskiej, pretendującej pod tym względem do nowatorstwa, w ten sposób zrozumiałem: centralną kategorią jest tu dyfuzja – pojęcie zapożyczone od socjologów i kulturoznawców. Dyfuzja ma dwa oblicza – oznacza zarówno szerzenie się kultury (czy literatury) inspirującej, jak i przyswajającej aktywność kultury inspirowanej (Rudkowska ma na myśli najczęściej to drugie). W rezultacie można powiedzieć zarówno o dyfuzyjności literatury rosyjskiej wobec twórczości Kraszewskiego, jak i o dyfuzyjności twórczości Kraszewskiego wobec literatury rosyjskiej. Miejscami dyfuzja ma jeszcze inne znaczenie – odnosi się do osmozy różnych etnicznie czynników w obrębie kultury polskiej. Jak widać, jest to kategoria niesłychanie pojemna, mówiąc wprost – workowata, w której mieszczą się wszystkie relacje inter-

tekstualne o charakterze genetycznym, nie typologicznym, od przekładu do parodii. Nie wiem, czym ta uniwersalna etykieta wzbogaca i uściśla dotychczasową aparaturę pojęciową komparatystyki. Rudkowska być może uważa, że ograniczała się ona do „stematyzowanego katalogu wpływów” (22). Jeśli tak, to się gruntownie myli. Już w roku 1921 pisał Zygmunt Łempicki:

Głównym problemem nie jest fakt przyjęcia, lecz przekształcenia lub dopasowania przejętego dobra literackiego. I to jest dopiero właśnie ciekawe i odpowiednie pole dla badaczy („Pamiętnik Literacki” 1921, 19, s. 159).

W całej książce Rudkowska z naciskiem powtarza tezę, że dzieło Kraszewskiego jest wielokulturowo dyfuzyjne (16) i że trzeba też założyć dyfuzyjność kultury polskiej i rosyjskiej (135). Sugerowałoby to jakieś szczególne wyraziste nacechowanie pod tym względem czy to twórczości Kraszewskiego, czy to literatury polskiej i rosyjskiej. Tymczasem dyfuzyjność (w różnym natężeniu proporcji między ekspansywnością a receptywnością) jest niezbywalną cechą całej literatury europejskiej. Czy np. twórczość Słowackiego jest mniej dyfuzyjna niż twórczość Kraszewskiego? Czy literatura niemiecka jest mniej dyfuzyjna od polskiej?

Dalsza teza Rudkowskiej głosi, że spojrzenie Kraszewskiego jest zawsze wieloogniskowe i wieloogniskowa ma też być postulowana przez nią komparatystyka (17). Chodzi tu po prostu o to, że np. mówiąc o dziełach literatury rosyjskiej, Kraszewski niemal zawsze uruchamiał mechanizm odniesień niemiecko-francusko-rosyjskich, przeważnie zaś niemiecko-polsko-rosyjskich itp. (17). Gdzie indziej autorka pisze w tym samym chyba sensie, że operował on „układem stereometrycznym” (71). Jest przy tym przekonana o nowatorstwie swego postępowania, tymczasem postępuje zgodnie z praktyką szeroko i od dawna przez komparatystykę stosowaną, która np. omawiając *Pana Tadeusza* – uwzględniała i epikę Homera, i *Hermana i Dorotę* Goethego, i powieść Waltera Scotta, omawiając *Balladynę* – i Szekspira, i Ariosta, i folklor wschodniosłowiański.

Trzecie zjawisko eksponowane przez Rudkowską to „wrażliwość dioptryczna” pisarstwa Kraszewskiego. Tu kłopot największy – autorka wyjaśnia, że nie ma tu na myśli „percepcjonizmu” prozy Kraszewskiego, lecz jej „perspektywizm mentalny” (17), nie Arystotelesowskie patrzenie „okiem fizycznym”, lecz „Platońskie patrzenie okiem duszy”, co okazuje się w końcu subiektywną spekulacją (18). W jakim sensie taką spekulację można wiązać z ową „dioptrycznością” – to dla mnie zagadka.

Wreszcie, Rudkowska uważa, że motywy rosyjskie, stematyzowane w twórczości Kraszewskiego (np. stereotyp Rosjanina, poglądy na szczegółowe kwestie polityki rosyjskiej wobec Polski i polskiej wobec Rosji), mają podrzędną wagę problemową, znacznie niższą od warstwy motywów „implikowanych”, „wyrażanych pośrednio przy innych okazjach, często z pozoru przypadkowo (np. w związku z recepcją twórczości Hoffmanna czy problematyką «powieści dekadencej» XIX wieku)” (16). Dlaczego owe motywy ro-

syjskie stematyzowane w takich powieściach, jak *Moskal*, *My i oni*, *Zagadki*, *Na wschodzie* czy w *Rachunkach* są mało istotne – Rudkowska nie wyjaśnia. Wręcz enigmatycznie brzmi inna jej deklaracja:

Dyskusję, jałową moim zdaniem, czy Rosja w powieści polskiej jest obecna czy też nie, winno się raczej zastąpić rozważaniem konsekwencji narracyjnych, znaczeń, kumulowanych w formie opowieści pozostałych z przeżycia walki z Rosją, klęski, okupacji rosyjskiej, miejsca carskiego imperium w polskiej eschatologii (228).

Nie wiem, kto zadawał sobie pytanie, czy Rosja jest obecna w powieści polskiej, widocznie ktoś taki, kto nie czytał Orzeszkowej, Żeromskiego, Brzozowskiego. „Konsekwencje narracyjne” to sformułowanie niejasne. „Znaczenia kumulowane w formie opowieści pozostałych z przeżycia walki z Rosją” itd. to przecież to samo, co stematyzowana obecność Rosji.

Być może przeczytałem książkę Rudkowskiej zbyt pobieżnie, ale szczególnej odkrywczej wartości owych motywów implikowanych (a raczej marginalnych) dla tytułowego tematu książki autorka nigdzie *expressis verbis* nie wskazała. Pomijam fakt, że w książce tej pojawiają się tematy, w których rosyjska „implikatura” jest śladowo tylko obecna, jak choćby wątek litewski w twórczości Kraszewskiego, paralelizm sytuacji ideowej jego i Klaczki, rozbieżności w traktowaniu powstania styczniowego w powieściach Bolesławity i Epidona. Odnosi się wrażenie, że pod wspólną okładką autorka zebrała różne swoje uprzednio publikowane eseje o Kraszewskim, również i takie, które z problematyką wskazaną w tytule nic prawie nie mają wspólnego. Dlaczego np. w książce tej znalazły się obszernie rozważania o powieści *Na cmentarzu – na wulkanie* – trudno zgadnąć.

Ale jeszcze bardziej zadziwiają interpretacyjne dowolności, którymi autorka opłata ten utwór. Przykładem na to, że „obolała świadomość polska w pejzażu włoskim odnajdywała szansę, by bezpieczniej, lżej, pośrednio, powtórnie niejako doświadczyć emocji przywiezionych z kraju w postyczniowej nocy” (s. 260), jest tu hrabina Adela Żywska, którą „burza przeżyta na pizańskim cmentarzu radykalnie odmieniła i przywróciła do życia”. Ależ nieszczęścia i udręki tej bohaterki nie mają żadnego związku z sytuacją polityczną kraju! Ona sama mówi, że wiek współczesny „pełen jest zaraz i śmierci [...], ale są to cierpienia, które ścigają całą ludzkość” (*Na cmentarzu – na wulkanie*, Kraków 1970, s. 50), nie akurat Polaków. Burzą jest przerażona, wyczuwa w niej przepowiednię przyszłych nieszczęść czy karę za naruszenie spokoju umarłych (jw., s. 25). Spokój odnajduje dopiero po burzy. Gdzie? „W *comfortable* oberży angielskiej, której ściany nawet przypochlebiać się starały podróżnym” (jw., s. 36). A zresztą udręki jej mijają, gdy po latach cudownym zbiegiem okoliczności odnajduje ukochanego, którego uważała za umarłego.

Nigdzie w powieści nie ma mowy o tym, by Francuzi i Anglicy uczestniczący wraz z hrabią Żywskim w wycieczce na Wezuwiusz, „chcieli, żeby Polak stworzył przed nim swoją chorą, naznaczoną klęską duszę” (jw., s. 281). Dusza

owego Polaka nie jest naznaczona żadną klęską, lecz mizantropią, a przede wszystkim obsesyjnym okrucieństwem, z jakim traktuje swą żonę, by zmusić ją do miłości i posłuszeństwa. Nie wiadomo też, dlaczego wyznania innych bohaterów uważa autorka za „niespełnione i nieudane”. Niezrozumiała jest opinia: „o gruzach i ruinach, nie malowniczych i romantycznych, lecz namacalnych i świeżych, nie sposób opowiadać w tradycyjnych manierach” (262). (Tu należy zresztą dodać, że większość bohaterów opowiada nie o „gruzach i ruinach” w swoim życiu, lecz przeciwnie – o powodzeniu, spokoju, szczęściu).

Wręcz zdumienie budzi to, co czytamy o *Duszach w niewoli*:

Bohater *Dusz w niewoli* (1877) Bolesława Prusa, literat Roman, zamierzał napisać powieść o klęsce, lecz planu swego nigdy nie zrealizował. Zbieranie materiałów stało się sztuką samą w sobie. Bo to było – tam i wówczas – nie do napisania. Mówił o tym narrator we fragmencie poświęconym czytelnickim reakcjom na opowieści o burzy. „Talent obserwacyjny” stał się wrogiem pisarza. Zbyt wiele zdań notowanych po knajpach niekoniecznie nadawało się do druku. Pisanie epiki było niebezpiecznym „wkładaniem palca między drzwi” (226).

Otóż nigdzie w tekście nie ma mowy o tym, że Roman zamierzał pisać o burzy w sensie wydarzeń powstańczych. Zbieranie materiałów stało się dla niego sztuką samą w sobie dlatego, że talentu pisarskiego nie miał. „Pisał niewiele – i robił dobrze, zrobiłby jeszcze lepiej, wzięwszy się do handlu albo do krawiectwa” (B. Prus, *Szkice i obrazki*, t. IV: *Dusze w niewoli*, Warszawa 1948, s. 45). Planowana przez niego powieść *Niewolnicy Warszawy* miała być czymś w rodzaju powieści Eugeniusza Sue czy Paula de Kocka. Zrezygnował z pisania nie dlatego, że byłoby to jakimś politycznie niebezpiecznym „wkładaniem palca między drzwi”, lecz dlatego, że w zaobserwowanej sytuacji, najzupełniej apolitycznej, która miała się stać zawiązkiem fabularnym projektowanej powieści, wyczuł „grubą awanturę”, a nie chciał narażać się na nieprzyjemności, jakie mogłyby powstać, gdyby się w nią zaangażował (w tym postanowieniu nie okazał się zresztą konsekwentny)<sup>3</sup>.

Wszystko więc w tej relacji Rudkowskiej jest konfabulacją, a do konfabulacji dołącza historycznoliterackie zmyślenie. Bo to przecież nieprawda, że w warunkach popowstaniowych „możliwa była tylko grafomania składana do szuflady, bądź przeciwnie: brnięcie w grafomanię z szaloną nadzieją, że świadomie spełniana porażka pisarza odda całą prawdę rozpadu świata rzeczywistego” (228). Pierwszemu członowi tej alternatywy zaprzeczają takie utwory, jak *Marta*, *Szkice węglem* czy opowiadania Świętochowskiego. Człon drugi to iście postmodernistyczny koncept, który nikomu wówczas nie przyszedłby do głowy, a gdyby z takim pomysłem ktoś przyszedł do Chmielowskiego czy Ochorowicza, zapewne poradziliby mu, by się popukał w czoło...

<sup>3</sup> Wyraz „burza” pojawia się w *Duszach w niewoli* raz tylko i w zupełnie apolitycznym kontekście: narrator przyrównuje Romana do ludzi, którzy „lubią czytać opisy burz trafiające się na morzu, ale gdy zaskoczy ich rzeczywista burza, wyrzekają się pięknych widoków i szybko uciekają do domów” (*Dusze w niewoli*, s. 52).

Także inne twierdzenia Rudkowskiej są wręcz niezrozumiałe. Dla przykładu:

Hoffmann Gogolem podszyty uczył Kraszewskiego w latach powojennych, jak wywikłać się spomiędzy bieżącego nurtu powieści współczesnej, w której opis „cudownej” codzienności graniczył z apostazją, i osnutej grozą powieści historycznej (225).

Dlaczego opis codzienności musiał graniczyć z apostazją, a powieść historyczna musiała być osnuta grozą?

Inny przykład:

Kraszewski-Bolesławita, rozdarty między nadzieją na zbawczą moc cierpienia a pokusą męźnej rezygnacji ze skargi, decydował się na zdystansowany, ironiczny, diabli uśmieszek. Z lektury między innymi Turgieniewa wyniósł lekcję, że ów dystans wobec cierpienia jest źródłem wielkiej literatury. Ale to było możliwe w kulturze rosyjskiej – kulturze, którą Dostojewski obarczył poczuciem winy. Nasza kultura zdaje się w tym świetle kulturą wstydu, stłumionych i wypartych emocji. Dystans zwalnia pisarza ze współodczuwania w mistycznym rytuale krwi, pozwala natomiast wystawić przed oczy czytelnika całe ludzkie piekło, w którym ofiara ma w sobie coś z kata. Wiedział o tym, lecz nie tyle nie umiał, ile nie mógł. A być może – tego przynajmniej oczekiwali czytelnicy – nie powinien był (63–64).

Co to wszystko znaczy? Dlaczego wierze w zbawczą moc cierpienia przeciwstawiono tu męźną rezygnację ze skargi? Czy w końcu Kraszewski zdecydował się na ironiczny dystans, czy nie? Skąd wiadomo, iż sądził on, że dystans wobec cierpienia jest źródłem wielkiej literatury i że wiedzę tę zaczerpnął m.in. z Turgieniewa? Dlaczego dystans ten był możliwy w literaturze rosyjskiej dzięki temu, że jest ona obdarzona poczuciem winy? Pytania można by mnożyć – pozostawiam je uważnym czytelnikom.

W eseju *Asymilacja i wybór otwarty* nie znajduję argumentów przemawiających za wnioskiem końcowym, iż Kraszewski i Klaczko „udowodnili, że polskość w Rosyjskim Imperium mogła też być wyborem otwartym, nieostatecznym i nierozstrzygniętym” (198), ani za tym, że i „Kraszewski, i Klaczko przeżyli podobne piekło odszczepieństwa” (189). Kraszewski żadnego wyboru nie dokonywał, nie musiał się asymilować do wspólnoty ogólnopolskiej (189) – od początku do końca swej drogi literackiej był pisarzem polskim. Co innego Klaczko – ten mógł wybierać między hebrajskim, polskim, niemieckim i francuskim, ale pomijając zarzucony wcześniej hebrajski – posługiwał się tymi językami w zależności od potrzeb, co oczywiście nie miało wpływu na jego poczucie tożsamości narodowej. Inni, zaledwie zresztą dwujęzyczni pisarze byli w tym czasie nieliczni (Edmund Chojecki, Stanisław Przybyszewski). Kraszewski uważał się za Litwiną (w odróżnieniu od koroniarzy) i był zafascynowany pogańską Litwą, ale czy kolidowało to z jego poczuciem polskiej tożsamości narodowej i projektem bycia polskim pisarzem? Sytuacja Klaczki w stosunku do narodowości i kultury żydowskiej była zupełnie inna, czego chyba tłumaczyć nie trzeba. Nie wiadomo zresztą, czy i on przeżywał „piekło

odszczerpieństwa”; to tylko hipoteza, na którą bezpośrednich dowodów nie ma (autorka odrzuca ten argument w zdumiewająco pokrętny sposób: „Klaczko zdradzał się ze swym stygmatem cierpienia poprzez wyłączenie podmiotowej ekspresji tuż przed progiem werbalizacji”, 193).

Bez uzasadnień pozostawia autorka swoje kategorię sądów o genetycznych związkach w twórczości Kraszewskiego z literaturami obcymi. Przykładowo:

W przesyceniu *Szalonej* aurą pesymizmu pośredniczył też z pewnością Edouard von Hartmann ze swą teorią nieświadomego podłoża zjawisk psychofizycznych (133).

Z *Boskiej Komedii* brał się moralny, a w następstwie i rozumowy, i epicki dystans pisarza wobec zła bezpośrednio, osobiście zaznawanego (252).

Przedstawiając związki Kraszewskiego z literaturą rosyjską, Rudkowska wymienia autorów i tytuły, ale charakteryzując to oddziaływanie, poprzestaje na mglistych ogólnikach, nie precyzując, jaki one miały charakter – czy to było wierne naśladowanie, twórcze przetworzenie, aluzja, polemika... Zupełnie nie bierze przy tym pod uwagę, że w wielu wypadkach zbieżności te „nie są bynajmniej świadectwem wpływów literackich [...] Podobieństwo sytuacji społecznej i postaw ideowych wywołane jest podobieństwem typologicznym zjawisk literackich” (A.W. Lipatow, *Kraszewski a świat nowych ludzi* [w:] *Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, Lublin 1995, s. 328).

Najwięcej wątpliwości wywołuje Rudkowska, gdy tropi w twórczości Kraszewskiego aluzje szekspirowskie. Stanisław August to dla niej „polski Lir”, miotany przez burzę historii, a jednocześnie polski Hamlet (117). Dlaczego Lir – bo stary i obłąkany z bólu i trwogi (113). Ale co wspólnego ma despotyczny i gwałtowny monarcha z bezsilnym i bezwolnym „protodekadentem” (jak chce autorka), manipulowanym przez carową<sup>4</sup>? Dlaczego polski Hamlet? Dlatego, że gdy w *Scenach sejmowych* agent ambasadora rosyjskiego naciska, by król przełamał opór sejmu, odpowiada on krótko, iż nic w tej sprawie nie może, i kończy w ten sposób rozmowę: „Dobranoc – wyciągając rękę odezwał się Stanisław – dobranoc” (J.I. Kraszewski, *Czasy kościuszkowskie*, Warszawa 1963, s. 79). W interpretacji Rudkowskiej jest to gorzka aluzja do Hamleta (*Good night, sweet prince*), a zarazem „literacki gest wewnętrznej godności i powstrzymania rozpaczony nad własną niemocą” (117). W czasach najbardziej niefrasobliwej wpływologii takich hipotez nie głoszono.

„Ślad szekspirowski” waży też – zdaniem Rudkowskiej – na powieści *Szalona*. Kraszewski bowiem początkowo chciał jej nadać tytuł *Tytania*; tak zresztą nazywają Zonię jej kijowscy adoratorzy. Zdaniem Rudkowskiej Tytania

<sup>4</sup> U Kraszewskiego Stanisław August nie jest obłąkany w dosłownym znaczeniu, jak Lir. Jest tylko w swych ostatnich latach bezwolny i na wszystko zubożniały.



ze *Snu nocy letniej* szaleje za potworną istotą, zupełnie jak Zonia „szalejąca za swą ideą, za swoimi mężczyznami” (124). Zostawiając na boku zestawienie zauroczenia erotycznego szekspirowskiej Tytanii z ideowym zaangażowaniem Zoni, przypomnijmy, że znacznie bardziej niż Zonia za swoimi amantami, szaleją za nią oni, a przy tym z najszlachetniejszego z nich i najbardziej kochanego Ewarysta Dorohuba sama bohaterka rezygnuje – dla jego dobra. Rezygnuje przy tym, bardzo trzeźwo patrząc na sytuację życiową; stać ją nawet na to, by wyznać, że „kropla egoizmu jest w tym kielichu goryczy i osładza go” (J.I. Kraszewski, *Wybór pism*. Oddział III. *Powieści społeczne*. Warszawa 1886, s. 541).

Nie jestem zresztą pewien, czy nazwanie Zoni Tytanią jest w ogóle aluzją do królowej elfów z komedii Szekspira. Jeden z jej wielbicieli mówi: „To była bohaterka nasza, to była Tytania, jak ją słusznie nazywano, to była kobieta, jakiej drugiej nie ma na świecie” (jw., s. 585). Tytania więc znaczy tu może „kobieta z rodu tytanów” – zbuntowanych przeciw bogom i pokonanych? I Kraszewski być może zrezygnował z Tytanii w tytule, bo obawiał się, że czytelnicy tej aluzji nie zrozumieją, a jeśli zrozumieją, to nie zaakceptują, bo jest dla bohaterki nazbyt przychylna?

Według Rudkowskiej Zonia łączy w sobie cechy Tytanii i – jurodiwego. Argumentuje w ten sposób: „świeckie, arcyłudzkie szaleństwo i żarliwa wiara własna, na którą nie ma miejsca w kościele, jest w swojej istocie zgodna z szaleństwem, fanatyzmem religijnym” (141). Przy takim traktowaniu „istotowej zgodności” można wszystko skojarzyć ze wszystkim.

Proszę wybaczyć złośliwość, ale wszystko to wygląda mi na komparatystkę nie tyle dyfuzyjną, ile konfuzyjną.

Książka została wyróżniona przez Narodowe Centrum Kultury w konkursie na pracę doktorską z dziedziny nauk o kulturze.

\* \* \*

Wszystkie omawiane tu książki firmowane są nazwiskami recenzentów wydawniczych czy opiekunów naukowych. Powinienem je tutaj wymienić. Nie robię tego – powiem szczerze – z zażenowania, bo są wśród nich osoby, których wiedzę i sumienność naukową bardzo szanuję – i nie rozumiem, co się stało, jak mogły one nie dostrzec wskazanych tu usterek?

Nigdy nie należy mówić nigdy, ale kończę ten cykl moich polemicznych recenzji publikowanych w ostatnich latach. Po pierwsze dlatego, że kontynuacja ich mogłaby wywołać wrażenie, iż ułomności tu krytykowane przeważają w polonistyce literackiego średniego i młodego pokolenia. A byłoby to wrażenie fałszywe – ukazuje się przecież wiele książek rzetelnych i wnikliwych (z moich niedawnych lektur wymieniałbym np. Macieja Edera *U źródeł aforystyki polskiej*, Agnieszki Friedrich *Bolesław Prus a kwestia żydowska*, Magda-

leny Popiel *Wyspiański – mitologia nowoczesnego artysty*, Jerzego Franczaka *Poszukiwanie realności*, Elżbiety Janickiej *Sztuka czy naród*, Anny Zarzyckiej *Rewolucja Szymborskiej*).

Po drugie – czasu zostało mi niewiele i szkoda go na nietrudne co prawda, ale ryzykowne wyłapywanie cudzych błędów, za które łatwo otrzymać gębę pedantycznego maniaka. Nie widać z tego przy tym pożytku. Książek już wydanych autorzy nie poprawią. Niewielu chyba ich czytelników przeczyta akurat także moje uwagi. O ile wiem, nikt z nimi nie dyskutował, ale też nikt się nimi nie zaniepokoił. Zachęcałbym jednak młodsze koleżanki i kolegów, by obok tak górnych kategorii, jak epifania, niewyraźność i nieskończoność w literaturze, uczynili przedmiotem swej refleksji także i kategorię przyziemną – a mianowicie brakoróbstwo w nauce o literaturze i jego powody.

Henryk Markiewicz

## Postscriptum

Artykuł prof. Michała Pawła Markowskiego *Humanistyka i egzystencja, czyli dlaczego zajmujemy się literaturą* („Wielogłos” 2009, nr 1–2), jak wszystko, co uczony ten publikuje, daje wiele do myślenia – i do dyskusji. Choć autor, odnosząc się w nim do moich poglądów, niezbyt ściśle je referuje, nie będę dyskusji w tej sprawie podejmował, bo wyglądałoby to, że cierpię na jakąś anti-Markowską obsesję.

Chciałbym natomiast skomentować znane wyrażenie *post hoc ergo propter hoc*, które Markowski tłumaczy słowami „po, a więc przed”, tymczasem wyrażenie znaczy zupełnie co innego – „po tym, a więc wskutek tego”. W artykule Markowskiego *passus* ten jest tylko erudycyjnym ozdobnikiem i omyłka nie szkodzi wywodom autora. Ale jeśli już popisywać się erudycją, to trzeba być przy tym skrupulatnym.

# JUBILEUSZE

Bogusław Dopart

## „Między dawnymi i młodszymi laty”. O dorobku filologiczno- -historycznym Profesora Juliana Maślanki

Gdyby złożyć w jedną księgę wszystkie ważniejsze publikacje Profesora Juliana Maślanki, można by za tytuł lub motto tego zbioru przyjąć Mickiewiczowskie słowa: „między dawnymi i młodszymi laty”<sup>1</sup>. W powszechnie znany i pamiętany fragment *Konrada Wallenroda* poeta wpisał apologię pieśni gminnej i ludowej legendy – skarbnicy pamięci zbiorowej, depozytu znaków tożsamości narodowej, więzi politycznej i upostaciowanych wartości heroicznych. Jako analityk dorobku legendarnego Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, jako znawca romantycznej folklorystyki, a także jako badacz słowiańskich mitów historycznych w literaturze polskiej i w dawnej historiografii, dzisiejszy Jubilat wkroczył właśnie w te kręgi symboliki, aksjologii i mitotwórczej mentalności, z których miała czerpać swą zawartość gminna arka przymierza między dawnymi i młodszymi laty.

W innym jeszcze sensie mamy prawo odwołać się dzisiaj do Mickiewiczowskiej formuły. Pan Profesor uzyskał polonistyczny dyplom magisterski równo pięćdziesiąt pięć lat temu, a niemal jednocześnie rozpoczął publikowanie przyczynków naukowych, recenzji i źródeł. Po z górą półwieczu działalności naukowej kreatywność i produktywność pisarska Profesora Maślanki pozostaje równie ożywiona, co nie może nie wzbudzać naszego podziwu. Śledzimy przy tym tę żywotną i inspirującą twórczość ze świadomością, że – wychodząc wciąż ku nowym pytaniom i wyzwaniom – zachowuje ona związek z tradycjami nauki filologiczno-historycznej spod znaku wielkiej generacji polonistów

---

<sup>1</sup> Tekst niniejszy został przedstawiony podczas uroczystości jubileuszowej Profesora Juliana Maślanki, zorganizowanej 22 marca 2010 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego przez Katedrę Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu.

(obok Kazimierza Nitscha, Stanisława Pigionia i Juliusza Kleinera trzeba wymienić Juliana Krzyżanowskiego i Wacława Borowego<sup>2</sup>) oraz z dziedzictwem naukowo-dydaktycznym późniejszych znakomitości filologii krakowskiej: Tadeusza Lehra-Spławińskiego, Zenona Klemensiewicza, Kazimierza Wyki, Tadeusza Milewskiego, Ewy Ostrowskiej, Franciszka Sławskiego.

W gronie nauczycieli Profesora Maślanki szczególne miejsce przypada Stanisławowi Pigionowi, aczkolwiek i do długu wdzięczności wobec Kleinera przynajmniej się on otwarcie. Pod kierunkiem Pigionia przygotował pracę magisterską, a w 1963 roku rozprawę *Zorian Dołęga Chodakowski. Jego miejsce w kulturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, wchodząc do świetnego grona doktorantów tego uczzonego. Należał do ostatnich z tego grona – wraz z prof. Jackiem Woźniakowskim, prof. Stanisławem Grzeszczukiem oraz Rościszawem Skrętem, Marianem Kwaśnym, Jadwigą Kucianką, Aleksandrem Żygą (postaci niemal wyłącznie z żałobnej karty). Między uczonym z Komborni a jego uczniem z podzeshowskiego Łukawca, miejscowości płasko nad Wisłokiem rozciągniętej, jest pewna analogia biograficzna. Pomijamy już trudy dochodzenia do powołania naukowego – dały się we znaki Pigionowi, nie ominęły naszego Jubilata – bo warto raczej wskazać na genealogię kulturową.

Profesor Maślanka nie jest wprawdzie współpoczątkiem Pigionia w sensie administracyjnym, ale wywodzi się z tego samego, specyficznego, regionu duchowego, z obszaru, na którym do lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, a może i dłużej, przenikały się oddziaływania królewskiego miasta nad Wisłą i grodu nad Pełtwią, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Jana Kazimierza. Drogami między Krakowem a Lwowem wędrowali duchowni, pisarze, folklorysty, działacze chłopski, budziciele narodowi; przemieszczały się tamtędy wartości kulturalne i narodowe kreowane przez elity kulturalne oraz inteligentnych społeczników; rozpowszechniały się swoiste formy kultu religijnego i mity historyczne. Wędrowali też poloniści; łączność między dwiema uczelniami uosabiają pośród nich m.in.: Antoni Małcki, Józef Kaltenbach, Juliusz Kleiner, Stanisław Lempicki, Maria Dłuska, by nie wspomnieć o Romanie Ingardenie. Pigoń (skądinąd rozmówany w Wilnie, nie w mieście pod Wysokim Zamkiem) prowadził głęboki dialog naukowy z Romanem Pilatem, Wilhelmem Bruchnalskim, z rówieśnikiem Kleinerem. Także w biografii Juliana Maślanki lwowskie akcenty rzucają się w oczy. Tuż po wojnie uczył go w liceum w Łańcucie „kilku świetnych nauczycieli świeżo

<sup>2</sup> Juliana Krzyżanowskiego i Wacława Borowego, absolwentów polonistyki krakowskiej, związanych jednak z Uniwersytetem Warszawskim, wypada tu przywołać dlatego, iż pierwszy z wymienionych recenzował publikacje folklorystyczne Juliana Maślanki i rekomendującym wprowadzeniem opatrzył sporządzoną przezeń edycję *Śpiewów sławiańskich pod strzechą wiejską zebranych Zoriana Dołęgi Chodakowskiego* (Warszawa 1973); zaś osoba i dorobek drugiego z nich stały się tematem zredagowanej przez Profesora książki zbiorowej: *Wacław Borowy (1890–1950) Uczony. Humanista*, Kraków 2008.

przybyłych ze Lwowa<sup>3</sup>, na UJ współformował go Kleiner, do Małeckiego przybliżył się on jako wydawca pism tego filologa klasycznego, krytyka i polonisty akademickiego w kolekcji Biblioteka Filologii Polskiej (1979). Jeśli więc dzisiejszy Jubilat połączył w swej twórczości żywioły filologii oraz historii i archeologii, folklorystyki i sławistyki, tekstologii i historii nauki – to oprócz ręki mistrza, Stanisława Pignonia, godzi się także odczuć w tym oddziaływanie geniusza miejsca czy raczej ducha regionu.

Bogaty, wszechstronny dorobek Profesora można porządkować na wiele sposobów. Jeżeli zechcemy wyeksponować integralność tego dorobku, konsekwencję w ziszczaniu jasnego, spójnego programu badawczego, wówczas położymy w punkcie wyjścia węzeł ludowo-słowiański, z którego wysnuwają się dwa wątki: badania nad związkami folkloru i literatury oraz studia nad literackimi inkarnacjami słowiańskich mitów historycznych. Będą tu więc wchodziły w grę książki autorskie i edycje tekstów: publikacja dysertacji doktorskiej (*Zorian Dołęga Chodakowski. Jego miejsce w kulturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, 1965), wydanie pism ludoznawczych Chodakowskiego (1967) oraz *Śpiewów słowiańskich pod strzechą wiejską zebranych* (1973), także popularnonaukowa książeczka *Polska folklorystyka romantyczna* (1984); a następnie – książka habilitacyjna *Słowiańskie mity historyczne w literaturze polskiego Oświecenia* (1968), monografia *Literatura a dzieje bajeczne* (1984) i drugie, znacznie zwiększone wydanie tejże pracy (1990). Zbiór studiów i szkiców pt. *Z dziejów literatury i kultury* (2001) ponownie scala obydwie główne nurty tej twórczości: folklorystyczno-literacki i literacko-historiograficzny.

Aby uwydatnić z kolei interdyscyplinarną różnorodność dorobku Profesora Maślanki, wystarczyłoby może skupić się na recepcji książki o Chodakowskim. Blisko dwadzieścia recenzji tej rozprawy ogłoszono w sześciu językach (m.in. Rzym, Praga, Moskwa, Berlin, Nowy Jork), przy czym materia tych omówień dotykała kwestii polonistyki, sławistyki, folklorystyki, mediewistyki, archeologii. Studia dziennikarskie (nieukończone z powodu opresji administracyjnej w ponurym roku 1952) przyniosły z czasem Profesorowi etat w Ośrodku Badań Prasoznawczych (mianowicie w roku 1963, po ośmiu latach zawodowej poniewierki), a wraz z tym funkcję redaktora „Zeszytów Prasoznawczych”, pracę redaktorską nad *Encyklopedią wiedzy o prasie* (która ukazała się ostatecznie w roku 1976) oraz garść odnośnych publikacji z lat 1962–1974. W ostatnich latach można zaobserwować intensywne zainteresowanie dzisiejszego Jubilata historią naukowej wiedzy o literaturze polskiej, czego dowodzą redagowane przezeń zbiory prac o Julianie Klaczce i Wacławie Borowym (obydwa z 2008 r.). W tym nurcie zainteresowań wypadnie też umieścić wspomnianą edycję prac Antoniego Małeckiego (1979) oraz cenne i poczytne wydanie pism Stanisława Pignonia pt. *Poprzez stulecia. Studia*

<sup>3</sup> Zob. wywiad Andrzeja M. Kobosa z Julianem Maślanką, zatytułowany: *Krytyczne wydanie tekstów jest sprawą podstawową* [w:] *Po drogach uczonych. Z członkami Polskiej Akademii Umiejętności rozmawia Andrzej M. Kobos*, t. 3, Kraków 2008, s. 430.

z  *dziejów literatury i kultury* (1984, 1985). Wiele też można by powiedzieć o pracach słownikowo-encyklopedycznych Profesora ze sfery historycznoliterackiej (także z zakresu dziejów literatury światowej), o jego pasji do systematyzowania i popularyzowania wiedzy; ten istotny wątek z braku czasu pomnę.

Spójrzmy jeszcze inaczej na dokonania naukowe Profesora Juliana Maślanki. Przekonamy się, że omawiany dorobek ukazuje niezwykle wszechstronność uczonego na gruncie uprawianej przezeń filologii polskiej.

Jest on więc znakomitym i zasłużonym tekstologiem-edytorem. Należał do Komitetu Redakcyjnego dwu mickiewiczowskich przedsięwzięć wydawniczych: niedokończonych  *Dzieł wszystkich* oraz Wydania Rocznicego, w ramach którego przygotował aż 5 spośród 17 tomów. Dwa tomy dramatów w jego opracowaniu czekają na druk w edycji  *Dzieł wszystkich* Cypriana Norwida. O sumienności edytorskiej Profesora niech świadczy fakt, że uwagi o tekstach i komentarz merytoryczny do 5 tomów mickiewiczowskich zawarł on w blisko trzydziestu arkuszach wydawniczych. Wywiad Profesora, który niedawno ukazał się w księdze rozmów z członkami Polskiej Akademii Umiejętności, nosi tytuł:  *Krytyczne wydanie tekstów jest sprawą podstawową*<sup>4</sup>. Nie ma wątpliwości, że pietyzm wobec tekstu wykracza poza sferę sztuki filologicznej i stanowi probierz postawy wobec wszelkich szczególnie cennych wartości kultury.

Profesor Maślanka przejawia zamiłowanie do badań materiałowo-źródłowych. Już pierwsze jego publikacje noszą intrygujące tytuły, w których pojawia się epitet: nieznany. Nieznany list Puszkina..., nieznan rękopis córki Mickiewicza, lettres inedites de Balzac et de George Sand... Do jego rąk trafiły też – nie przypadkiem – takie odkryte skarby, jak rękopis  *Pieśni słowiańskich*... Chodakowskiego czy tzw. boloński manuskrypt historiograficznego dziełka Mickiewicza. Znaleziskiem szczególnym okazał się rękopis  *Poezji* Augusta Antoniego Jakubowskiego, syna naturalnego Antoniego Malczewskiego, odnaleziony w Bibliotece Polskiej w Paryżu w roku 1970 i ogłoszony drukiem trzy lata później. Profesor manifestuje świadomość właściwą wybitnym polskim humanistom, że zaginione czy nieodkryte teksty oraz białe plamy faktograficzne stanowią nie tylko tajemniczą, ale i tragiczną Atlantyde naszej kultury. Przekonujemy się przy tym po raz kolejny, że buduje on swe dzieło filologiczne od fundamentów, nie od dymu z komina.

Znamiennym składnikiem warsztatu badawczego dzisiejszego Jubilata jest szeroka erudycja historyczna, archeologiczna, ludoznawcza, sławistyczna. Uwzględnia on aktualny stan badań nad przedhistoryczną fazą dziejów polskich, ale też doskonale orientuje się w historii sporów o polską etno- czy geogenezę. Należy do wybitnych specjalistów w zakresie wiedzy o przemianach świadomości historycznej Polaków. Folklor widzi on w perspektywie specyficznych form ludowej mentalności, ale też przez pryzmat historii badań nad folklorem, przekształceń właściwych tej dziedzinie wiedzy konwencji i nastawień poznawczych. Sławistyczne pasje Profesora idą głównie w dwóch

<sup>4</sup>  *Ibidem*.

kierunkach: czeskim i ukraińskim; w tym miejscu przede wszystkim godzi się zaakcentować jego zdolność i gotowość do konfrontowania spraw kultury polskiej z kulturami pobratymców oraz docenianie wagi kontekstu środkowo-wschodnioeuropejskiego dla naszej kulturowej samoświadomości. Dzięki swej erudycji Profesor Maślanka podejmuje wzajemnie powiązane z sobą zagadnienia z kilku epok kultury polskiej – od średniowiecza do końca formacji dziewiętnastowiecznej. Między dawnymi i młodszymi laty – ta formuła zyskuje tu wyjątkową rozpiętość chronologiczną.

Śledzenie okiem historyka długich cykli kultury polskiej czy legend uporczywie powracających nie przeszkadza naszemu Jubilatowi w oddawaniu się sztuce interpretacji dzieła literackiego. Nie zapominając o *Wstępie* do wydania *Myszeidy* w kolekcji Biblioteki Narodowej, wypada stwierdzić, że w wyborach lekturowych Profesora znać jednak predylekcję romantyczną. A ponadto – skłonność do poezji spod znaku tragiczności: tragizmu egzystencjalnego, jak w przypadku *Marii* Antoniego Malczewskiego i zbioru Augusta Antoniego Jakubowskiego, [?] bądź patosu szlachetnej ofiary – jak w Norwidowskim misterium narodowym *Krakus*. Bywa, że Profesor skupia kilka utworów wokół nader ciekawie postawionego problemu; tak jest np. w studiach: *Tradycje cyrylo-metodiańskie w polskiej literaturze romantycznej* oraz *Kainowa zbrodnia na Wawelskim Wzgórzu*<sup>5</sup>.

W twórczości Profesora Juliana Maślanki znajdujemy – gruntownie zakorzeniony w tradycji naszej dyscypliny – przykład zupełnego, kompletnego profesjonalizmu filologiczno-historycznego. Takiego profesjonalizmu, który pozwala uczonemu humaniście spełnić się i w twórczej swobodzie, i w służbie rzeczywistym, nieiluzorycznym, nieskłamanym wartościom. Gruntowność, rzetelność, wysokie pojęcie o użyteczności pracy filologa – to wszystko wziął dzisiejszy Jubilat od swych mistrzów i wiernie przechował. Dzisiaj dla nas, badaczy literatury polskiej oświecenia i romantyzmu, jest w tym jego pośredniczeniu między dawnymi i młodszymi laty zobowiązujący przykład oraz jakieś szczególne podtrzymanie na duchu. Za jedno i drugie dziękujemy Panu Profesorowi ze szczerą wdzięcznością.

---

<sup>5</sup> Szczegółową bibliografię prac naukowych Profesora – w opracowaniu Mariana Zaczynskiego – zawiera księga jubileuszowa: *W świecie myśli i wartości. Prace z historii literatury i kultury ofiarowane Profesorowi Julianowi Maślance*, red. R. Dąbrowski, A. Waško, Kraków 2010, s. 409–466.



„BETWEEN HISTORY AND THE PRESENT”.  
ON THE PHILOLOGICAL-HISTORICAL ACHIEVEMENT  
OF PROFESSOR JULIAN MAŚLANKA

In the year 2010, Professor Julian Maślanka celebrated his eightieth birthday and the fifty fifth anniversary of his academic debut. His creative achievement, which is constantly being augmented, constitutes in many ways than one a bridge between the illustrious traditions and the present day of Polish humanities. He acquired knowledge and academic competence in the sphere of Polish studies, folklore, history, archeology and Slavic studies. In his chief publications, he presented his research on the links between folklore and literature as well as studies on the literary interpretations of Slavic historical myths. As an extremely versatile philologist, he made his mark in the sphere of textology and editorship (among others, editions of Mickiewicz and Norwid), resource and source studies, erudite history of literature and interpretation of literary works of the Enlightenment and Romanticism (among others, Krasicki, Malczewski, Norwid).

## Noty o autorach

**Bogusław Bakula**, prof. dr hab., historyk literatury, slawista, komparatysta, kierownik Pracowni Komparatystyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, redaktor naczelny pism naukowych „Porównania” oraz „Slavia Occidentalis”. Opublikował m.in. *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku* (Poznań 2000) oraz *Antylatarnik oraz inne szkice literackie i publicystyczne* (Poznań 2001).

**Tomasz Bilczewski**, dr, adiunkt w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polonistycznych, dyrektor Centrum Studiów Humanistycznych na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książki *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii* (Kraków 2010); redaktor antologii *Niewpółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki* (Kraków 2010).

**Andrzej Borowski**, prof. dr hab., prof. zw. UJ, członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności, sekretarz Wydziału I PAU, kierownik Katedry Historii Literatury Staropolskiej na Wydziale Polonistyki UJ, wiceprzewodniczący Rady Akademii Artes Liberales, redaktor naczelny półrocznika „Terminus”. Ostatnio opublikował: *Historia literatury polskiej i powszechnej. Starożytność-Oświecenie* (Kraków 2002) oraz *Iter Polono-Belgo-Ollandicum. Cultural and Literary Relationships between the Commonwealth of Poland and the Netherlands in the 16th and the 17th Centuries* (Kraków 2007).

**David Damrosch**, anglista, komparatysta, profesor na Uniwersytecie Columbia, opublikował między innymi: *What is World Literature?* (Princeton 2003), *The Buried Book: The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh* (New York 2007) i *How to Read World Literature* (Blackwell 2008).

**Thomas Docherty**, anglista, komparatysta, profesor University of Warwick. Opublikował między innymi: *Criticism and Modernity* (Oxford 1999), *Aesthetic Democracy* (Stanford 2006) i *The English Question* (Sussex 2008).

**Bogusław Dopart**, prof. dr hab., kierownik Katedry Historii Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki UJ, autor ponad dwustu publikacji, m.in. książek: *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretizm dzieła* (Kraków 1999) i *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drzędzińskich Adama Mickiewicza* (Kraków 2002).

**Adam Dziadek**, dr hab., prof. UŚ, pracuje w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W ostatnich latach opublikował *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne* (Katowice 2006) oraz w serii Biblioteka Narodowa *Wiersze wybrane Aleksandra Wata* (Wrocław 2008). Tłumacz prac Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy, Jean-Luca Nancy.

- Jerzy Franczak**, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Wydał książki *Rzecz o nierealności*. „*Mdłości*” Jean-Paul Sartre’a i „*Ferdynand*” Witolda Gombrowicza (Kraków 2002) oraz *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (Kraków 2007).
- Andrzej Hejmej**, dr hab., adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ. Autor książek *Muzyczność dzieła literackiego* (Wrocław 2001, wyd. II: Wrocław 2002) oraz *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* (Kraków 2008), redaktor tomu *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (Kraków 2002), współredaktor tomu *Intersemiotyczność: Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia* (Kraków 2004).
- Maria Korytowska**, prof. dr hab., kierownik Katedry Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ, redaktor serii „Komparatystyka polska – tradycja i współczesność”, autorka licznych książek i artykułów naukowych. Ostatnio opublikowała *Romantyczne przechadzki pograniczem* (Kraków 2004) oraz *Autor, autor!* (Kraków 2010).
- Erazm Kuźma**, prof. dr hab., emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu Szczecińskiego. Wydał m.in. *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku* (Szczecin 1980) i *Między konstrukcją a dekonstrukcją. Szkice z teorii i historii literatury* (Szczecin 1994).
- Henryk Markiewicz**, emerytowany profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk i teoretyk literatury, jeden z najwybitniejszych współczesnych literaturoznawców, autor licznych książek. Ostatnio wydał między innymi: *Cracoviana. Sprawy i ludzie* (Kraków 2009), *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle* (Kraków 2010) oraz *Od Tarnowskiego do Kotta* (Kraków 2010).
- Olga Płaszczewska**, dr hab., adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ, polonistka i italianistka. Jest autorką licznych artykułów i książek naukowych. Ostatnio wydała monografię *Przestrzeń komparatystyki – italianizm* (Kraków 2010). Współredagowała również (z M. Cieślą-Korytowską) tomy *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń* (Kraków 2007) oraz (z G. Królikiewicz, I. Puchalską, M. Siwiec) *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku* (Kraków 2009).
- Iwona Puchalska**, dr, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej na Wydziale Polonistyki UJ; zajmuje się związkami literatury, muzyki i teatru muzycznego oraz uwarunkowaniami recepcji utworów muzycznych i literackich; autorka książki *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* (Kraków 2004).
- Ewa Rajewska**, dr, literaturoznawczyni i tłumaczka, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autorka książek *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*. „*Alice’s Adventures in Wonderland*” i „*Through the Looking Glass*” Lewisa Carrolla w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak (Poznań 2004) oraz *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (Poznań 2007); we współpracy z prof. Edwardem Balcerzanem opracowała drugie, rozszerzone wydanie antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu (Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia, Poznań 2007)*.

**Magdalena Siwiec**, dr, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ; autorka książek *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki* (Kraków 2002) oraz *Romantyzm i zatrzymany czas* (Kraków 2009).

**Marta Skwara**, dr hab., prof. UŚ, kierownik Zakładu Komparatystyki Literackiej w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym UŚ, redaktor naczelna „Rocznika Komparatystycznego”. Ostatnio opublikowała *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru* (Szczecin 2004) „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej* (Kraków 2010).

**Tadeusz Sławek**, prof. dr hab., literaturoznawca, eseista, tłumacz, kierownik Katedry Literatury Porównawczej na Wydziale Filologicznym UŚ, autor wielu książek i redaktor licznych tomów zbiorowych. Opublikował m.in. *Antygona w świecie korporacji. Rozważania o uniwersytecie i czasach obecnych* (Katowice 2002) oraz *Żagłowiec, czyli Przeciw swojskości* (Katowice 2006).

**Małgorzata Sokalska**, dr, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ, autorka książek *O inspiracjach operowych w „Irydionie”, Zygmunta Krasińskiego* (Kraków 2004) oraz *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki* (Kraków 2009).

**Andrzej Zawadzki**, dr hab., pracownik Katedry Antropologii Literatury Wydziału Polonistyki UJ, interesuje się teorią literatury, komparatystyką literacką, filozoficznymi kontekstami literatury. Wydał książki *Nowoczesna eseistyka w piśmiennictwie I połowy XX wieku* (Kraków 2001) oraz *Literatura a myśl słaba* (Kraków 2009).

**Aleksander Wójtowicz**, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Filologii Polskiej UMCS w Lublinie. Autor książki *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy* (Lublin 2010).

## Wykaz księgarni, w których można nabyć „Wielogłos”

<b>Nazwa księgarni</b>	<b>adres</b>
Księgarnia Uniwersytecka LIBER	ul. Krakowskie Przedmieście 24 00-325 Warszawa
Księgarnia PWN	ul. Krakowskie Przedmieście 62 00-322 Warszawa
Księgarnia PWN	ul. Piłsudskiego 3/1 31-110 Kraków
Główna Księgarnia Naukowa	Podwale 6 31-118 Kraków
Księgarnia Akademicka	ul. św. Anny 6 31-008 Kraków
Księgarnia Powszechna	Stary Rynek 63 61-772 Poznań
Księgarnia PWN	ul. Korzenna 33/35 80-851 Gdańsk
Księgarnia Uniwersytecka	Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 5 20-031 Lublin
Księgarnia PWN	ul. Kuźnicza 56 50-138 Wrocław