

Mateusz Falkowski  <https://orcid.org/0000-0002-2584-6008>

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: mateusz.falkowski@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Falkowski Mateusz (2024). Trzy dni z Saundersem. *Zarządzanie w Kulturze*, 25(4), 507–514.

Laboratoria kultury współczesnej 3
2024, 25(4), s. 507–514
<https://doi.org/10.4467/20843976ZK.24.044.21216>
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Abstract

Three Days with Saunders

The paper is a reconstruction of the original theory of prose expanded on by George Saunders during his academic course at the Syracuse University. The notions of the unknown and voice appear to be crucial for understanding the origins of prose – mainly short stories.

Keywords: George Saunders, prose, short story, voice, unknown

Kąpiel w stawie podczas deszczu (Saunders 2022) to spisana, skomponowana dla potrzeb publikacji wersja kursu, jaki na Uniwersytecie w Syracuse prowadzi od dłuższego czasu George Saunders, amerykański prozaik, głównie nowelista (autor opowiadań), który również w Polsce zdążył już zyskać sporą popularność (m.in. dzięki zbiorom *10 grudnia*, *Sielanki* i powieści *Lincoln w Bardo*). W *Kąpieli* precyzyjne, przeprowadzane „krok po kroku” analizy obcych tekstów przeplatają się z na poły anegdotycznymi rozważaniami na temat własnego pisarstwa. Zza wartkiej, żywej opowieści, wciągających interpretacji, wyłania się Saundersowska koncepcja źródeł prozy, a po części nawet szerzej – tworzenia. Celem niniejszego szkicu jest w miarę spójna rekonstrukcja tego pomysłu i wizji. Nierzadko – jak to bywa w przypadku rekonstrukcji – coś, co było jedynie delikatną sugestią Saundersa, przyjmuje postać jasno określonej tezy. Współmyślenie nieuchronnie zmienia się w rozwinięcie, może wręcz wypaczenie. Ostatecznie trudno mówić wyłącznie czyimś głosem, choć wcale to nie oznacza, że oto zaczęliśmy mówić tylko własnym. Tak czy owak, winny i odpowiedzialny za każde sformułowanie pozostaje wyżej podpisany.

Otrzymano/Received: 15.11.2024
Zaakceptowano/Accepted: 30.11.2024
Opublikowano/Published: 31.12.2024

Pisałem ten tekst w trakcie gorących debat o bojkocie kultury rosyjskiej. Tymczasem *Kąpiel* w całości oparta jest na lekturze rosyjskiej nowelistyki. Mam wrażenie, że wszystkie konkretne analizy i ogólny duch odczytań Saundersa stoją na antypodach jakkolwiek pojętej promocji imperializmu. Wydobyte przezeń głosy mówią przeciwko wszelkiej zbrodniczej rzeczywistości. Skądinąd sama technika ich wydobycia, słuchania i słyszenia ma też jednoznaczny wydźwięk etyczny.

1.

W trakcie swojego kursu George Saunders przedstawia w pełni afirmatywną koncepcję prozotwórczej niewiedzy, ujętej wręcz jako warunek artystycznego powodzenia. Elementarna pedagogika (nauka pisania oparta na nauce czytania innych autorów) wiąże się tu z ontologią (*czym jest opowiadanie*). Pytanie o to, jak pisać *po swojemu* (tzn. dotrzeć do „strefy swoistości”), wprost wiedzie do pytania o istnienie *praw prozy* obowiązujących na podobieństwo praw fizyki. To m.in. ta analogia do pewnego stopnia uzasadnia wybór metody „inżynierii odwrotnej”: skoro uda się dotrzeć do reguł konstrukcji realnie wytworzonych opowiadań (w tym przypadku dziewiętnastowiecznych rosyjskich), a potem jeszcze trzymać się ich w procesie własnej produkcji, zwiększa się szansa na to, że w efekcie stworzy się nie co innego, jak właśnie opowiadanie, a do tego niebędące zwykłą kopią wcześniejszych. Wszak odsłonięte zasady z natury rzeczy nie rządzą tylko jednym konkretnym dziełem. Wbrew pozorom zadanie jest jednak dalece trudniejsze niż w przypadku projektów nieartystycznych (zbadajmy, jak zbudowano ten płot, i postawmy nowy), zwykle skądinąd opartych na wiedzy o prawach świata fizycznego. Analogia, jakkolwiek użyteczna, ma jednak swoje ograniczenia. Saunders bowiem pragnie odsłonić *prawa prozy swoistej*: Jak to się dzieje, że powstaje opowiadanie *Czechowa* (ale w domyśle: którym nie rządzą *reguły-wyłącznie-czechowowskie*)? Okaże się, że posłużenie się owymi odsłanianymi w trakcie lektury zasadami, trzymanie się ich, ich wykorzystanie, jakkolwiek to nazwiemy, już wymaga pracy w obszarze własnej swoistości. Innymi słowy: żeby napisać opowiadanie (zgodnie z domniemanymi prawami), trzeba przejść przez to, co w/dla nas swoiste (to może zresztą najogólniejsze prawo obowiązujące przy pisaniu prozy). Ktoś mógłby wyciągnąć z tego przewrotną konsekwencję: chcesz poznać, dotknąć, doświadczyć siebie, pisz prozę. Jeśli nie jest ona do końca trafna, to dlatego, że sedna i celu prozy nie stanowi kontakt z owym obszarem, choć zarazem pisanie prozy wiąże się z upartym zgłębianiem i przemierzaniem owego obszaru – bezpośrednio go dotyka, czerpie zeń, a przeto go zmienia. W przyrodznawstwie często powraca zagadnienie obserwatora i jego wpływu na badany przedmiot, oddziaływania między detektorem a obiektem. W prozie, zdaje się mówić Saunders, dzieje się odwrotnie: bardziej chodzi o wpływ przedmiotu na obserwatora, wręcz postulowane oddziaływanie opowiadania na piszącego. Jak

gdyby wszelkie poznanie obszaru swoistości (*kim i jaki jestem?*), którym skutkuje pisanie prozy, polegało tu zawsze na jego transformacji. Tym sposobem – niejako porzucając siebie, a rzucając się w prozę – zstępujemy przy okazji w ów obszar. Co więcej, on sam jawi się z czasem jako nie tak znów zindywidualizowany, jak mogłoby się początkowo zdawać. Tak czy owak, wymiar etyczny – *to w nas, co łączy ciągłą metamorfozę z odniesieniem do innych* – jest wpisany w samą ontologię pisania¹.

2.

Wywód Saundersa zdaje się początkowo rozgrywać, dość klasycznie, na dwóch planach: oto realny, rozwijający się w czasie linearnym plan opowiadania (tego, co napisane, co mamy przed sobą, a czego właściwą materią jest język) i nieco bardziej tajemniczy plan sytuujący się „ponad czasem i przestrzenią”, plan komunikacji między umysłami. Nic, mamy wrażenie, bardziej oczywistego – każdy twór językowy (czy w ogóle wszelki ukształtowany podług modelu języka twór znaczący) da się w ten sposób rozpatrywać. Wyróżniony status opowiadania wynika z faktu, że wyjątkowo udatnie zbliża ono do siebie oba plany, co służy zwłaszcza temu drugiemu (proza to, zdaniem Saundersa, najskuteczniejsza forma komunikacji między umysłami). Ujmując rzecz czysto technicznie: co pcha do przodu opowiadanie, pcha również umysł czytelnika. Do owego zbliżenia dochodzi zresztą właśnie od strony opowiadania – oto opuszcza ono świat, czy raczej to w języku, co tak bardzo łączy je ze światem i życiem. Z istoty nie ma ono ich przypominać – ma być szybsze, gęstsze, bardziej esencjonalne, ale też scalone, spójne. *Organiczna całość* – powiada Saunders. To stara, zużyta metafora, chętnie wykorzystywana przez wszelkiej maści reformatorów, technokratów i pedagogów: państwo, instytucje, firmy, drużyny piłkarskie, osoby, maszyny – dobrze, jeśli rozwijają się i funkcjonują w sposób organiczny, tzn. jako systemy ściśle współpracujących ze sobą elementów, elastycznie reagujące na bodźce, zdolne do adaptacji, gdzie z jednej strony usterki i braki są naprawiane bądź uzupełniane, z drugiej zaś ingerencje z zewnątrz zostają wkomponowane bez potrzeby rekonstrukcji całości, gdzie – innymi słowy – to raczej immanentne prawa materiału, z którego składa się dana struktura, decydują o ostatecznym kształcie, a nie abstrakcyjna forma kształtuje materię. Nie łapiąc Saundersa za słowo, zwróćmy wszakże uwagę, że organiczność nie musi oznaczać maksimum funkcjonalności, zatrudnienia wszystkich elementów, działania bez strat. Przeciwnie, jest to zwykle raczej ten rodzaj elastyczności, który dopuszcza pewien stopień bezładu, momenty zastoju, elementy martwe bądź trwale uszkodzone, funkcjonujące „na słowo honoru”.

¹ Skłania to w pewnym momencie Saundersa do twierdzenia, że opowiadanie niedomagające z powodu jakiejś wady moralnej w gruncie rzeczy musi mieć w sobie wadę techniczną. W konsekwencji rzetelnie piszący Saunders jest kimś lepszym od George’a, którego znamy na co dzień.

Systemy organiczne to nie zmobilizowane reżimy, lecz ewoluujące ekosystemy. Potraktowanie organizmu jako modelu bywa mylące, skoro zwykle żyje on co najwyżej jako tako, z mniej lub bardziej sprawnymi podsystemami, lepiej lub gorzej wpisany w swoje otoczenie². U Saundersa tymczasem liczy się przede wszystkim owa wewnętrzna integracja – nic nie jest dowolne, sieć relacji: ech, następstw, pośrednich i bezpośrednich odniesień, określa rolę każdego elementu. *Nic się nie zmarnuje*. Aby do tego nie doszło, trzeba wciąż na nowo splatać i wiązać – doprowadzać do „zwarć” między odrębnymi wątkami, potęgować i eskalować, tak by nie tyle i nie tylko w sposób linearny rozwijać „dziarską fabułę”, ile raczej i przede wszystkim opowiadanie się rozszerzało. To ekstensyfikacja w miejsce prostej linearności. Technicznym, wręcz pisarsko najważniejszym odpowiednikiem owego prymatu zagęszczanej struktury nad żwawą linearnością jest właściwy tryb artystycznej pracy, mianowicie korekta: „żeby rozpocząć opowieść, nie potrzeba pomysłu. Wystarczy jedno zdanie”. Odtąd należy już tylko poprawiać, niejako rozpychając, fałdując bądź wewnętrznie różnicując pierwotny załączek. Następstwo to zawsze efekt uciążliwej iteracji. Równocześnie – dzięki owej strukturyzacji – w opowiadaniu wytwarza się odrębna przyczynowość. Jej ustanowienie to skądinąd kluczowe zadanie piszącego. Za synonimiczne można tedy uznać dwie podstawowe kwestie: *co każe nam dalej czytać* oraz *do czego nam służy dany fragment*. Wbrew pozorom – mimo że sam Saunders mówi o „strategicznym” podejściu do prozy – w żadnym razie nie chodzi o jedną z wariacji na temat sprawnego prowadzenia narracji, zarządzania umysłami czytających, krótko mówiąc: o odsłanianie tylko *mechaniki* opowiadania. Opowiadanie (powtórzmy, przywołując raz jeszcze Simondona) nie jest abstrakcyjnym układem mechanicznym, lecz organicznym (nawet jeśli „organiczność” niekoniecznie trzeba rozumieć jako cechę struktur w pełni wewnętrznie zintegrowanych, a bardziej systemów o mocno zróżnicowanej sprawności swych podzespołów). Ekstensyfikacji, o której mowa i która każe myśleć o porządku bardziej przypominającym struktury matematyczne (zwłaszcza jeśli uwzględnić: [a] początkowy postulat wykroczenia

² To Simondon dogłębnie przemyślał i szczegółowo opracował ów problem w odniesieniu do *obiektów technicznych* – w sprzyjających warunkach rozwijają się one w ramach procesu *konkretyzacji*: od sztywnych, *abstrakcyjnych* układów mechanicznych, złożonych z monofunkcyjnych, wzajem od siebie odseparowanych elementów, narażonych na ciągłe zużycie w efekcie konfrontacji z obcym środowiskiem, do elastycznych systemów, których składowe są polifunkcyjne, zintegrowanych z otoczeniem dzięki jego wykorzystaniu do własnego działania (rola tzw. otoczenia stowarzyszonego, wytworzonego przez sam obiekt techniczny, np. woda wokół turbiny). Co ważne, żaden obiekt techniczny nie jest *konkretny* – takie są jedynie organizmy żywe, do których maszyny się upodabniają (to punkt, w którym Simondon nie zgadza się z cybernetyką). Istotą stanowi tu uwewnętrznienie ewolucji, która nie jest po prostu wynikiem reakcji na zewnętrzne bodźce, ale współkształtowaniem środowiska. Nietrudno zauważyć, że jest to zawsze równoznaczne z pewnym stopniem neutralizacji jego wpływów, a jednym z podstawowych zagrożeń zawsze pozostaje *nadmierne dopasowanie* („Dopasowanie w ramach konkretyzacji to proces, który warunkuje powstanie otoczenia zamiast być warunkowanym przez otoczenie już dane” – Simondon 2012: 51).

poza świat i życie; [b] esencjalizację i zagęszczenie materii pisarskiej; [c] jej zbliżenie dzięki temu do uniwersum mentalnego), towarzyszy cały czas hipoteza energetyczna. Proza polega na *przenoszeniu energii*, jej umiejętnej kumulacji i bezstratnym nią gospodarowaniu. Znow dosłowne potraktowanie tej hipotezy więcej może zaciemniać, niż rozjaśniać (zwłaszcza jeśli miałaby ona kierować nas w stronę zdarzeń o charakterze mentalnym, komunikacji między umysłami – *new age* czai się tuż za rogiem). Słowo „energia” warto potraktować jako sugestię albo nazwę zestawu cech istotnych dla zrozumienia specyfiki zwłaszcza krótkiej prozy. Po pierwsze, nie sama treść, znaczenie czy forma stanowią jej sedno – są one raczej nośnikami albo rezerwuarami względnie przebraniami owej domniemanej energii. Po drugie, tak naprawdę jest ona właściwą *materia prima* opowiadania. Pozwala to widzieć w różnych jego elementach – interpunkcji, bohaterach, słowach... – środki służące przede wszystkim do transformacji tego podstawowego budulca. Po trzecie – i bodaj najważniejsze – trochę na wzór fizycznego pojęcia energii możemy dopuścić jej występowanie w całkowicie odmiennych postaciach: energię pisarską (ciągłą korektę jako „pracę”) da się zamienić na energię samego opowiadania (skumulowaną w konstytuujących je „wiązaniach”), a następnie przekształcić w energię czytelnictw („ciepło” przeżycia). Powtórzmy: już sam postulat wykroczenia poza imitację świata to sygnał, że całe przedsięwzięcie pisarskie odbywa się w ośrodkach celowo spreparowanych, esencjalnych, laboratoryjnie redukujących dostępne zwyczajowo substancje i obiekty do powszechniejszego żywiołu. Pojęcie energii trafnie określa jego osobliwie pozaświatowy status, uniwersalną naturę i formę propagacji. Na podkreślenie zasługuje zwłaszcza ten pierwszy – nie chodzi o odrealnienie, ale dotarcie do innych pokładów rzeczywistości. Dotarcie i pozostawanie tam, trochę tak, jakbyśmy odtąd poruszali się w świecie, kierując się wyłącznie wzorami: tymi prostszymi, które ujmują rzeczywistość pod kątem energetycznym, ale z czasem też relacjami między samymi wzorami, a ostatecznie także samą matematyką potrzebną do formułowania nowych zależności, planowania nieznanymi kierunków badań i działań, zrozumienia dziwnych obserwacji. To tylko schemat. Ma on jednak uprzytomnić, że: (a) owo tzw. wykroczenie poza świat nie oznacza jedynie redukcji (obiekty i procesy sprowadzone np. do przemian energetycznych), ale też nieuchronne przejście w uniwersum abstrakcji; (b) w żadnym razie nie znajdujemy się tym samym w trwale zniemcomiałej przestrzeni bytów niematerialnych (praw, liczb), a przeciwnie – zstępujemy raczej w obszar niewiedzy (tymczasowości wszelkich twierdzeń, ciągłych uszczegółowień, niezliczonej mnogości relacji między badanymi obiektami). Podobnie wygląda to w przypadku opowiadań (zostawmy do cna już chyba wyczerpaną analogię z fizyką i wróćmy do prozy).

3.

Pisać to przede wszystkim podążać za głosem – nie treścią, którą ten niesie; nie obrazem, który nim rządzi; nie myślą, którą wyraża. Głos to synonim wyrazistości: usłysz, znajdź to, co cię porywa. Łatwo zapewne pomylić chwilowy odruch z trwałą intensywnością. Stąd może istotniejsza od pozorów subiektywizmu (*cię*) jest autonomia owego obszaru (*porywa* = ciągnie za sobą, nie pozwala ze sobą zerwać, rządzi się własnymi prawami). Saunders po wielokroć wraca do częstej pomyłki osób pragnących tworzyć: *zawsze sądziłem, że lubię i chcę pisać tak oto, tymczasem...* Ów wielokropek jest tu synonimem niewiedzy, która pojawia się wraz z podążaniem za głosem jako tym, powtórzmy, co nas pociąga albo zachwyca. Zachwyt oznacza stan, w którym przede wszystkim *nie wiadomo, co dalej* (= *nie wiemy, co robimy*). Głos więc nie jest instancją podpowiedzi, suflerem, którego echem staje się ruch pisania (*model natchnienia-nawiedzenia*), to nawet nie ton bądź rodzaj dźwięku, bądź jakaś zasada rytmiczna, czyli coś w głosie, co go cechuje lub organizuje. Opisując głos, nie powinniśmy go redukować, ale przeciwnie, trzeba w nim słyszeć od razu nieprzebrane bogactwo osobnego świata, który się przezeń rozgłasza. Głos to mowa, a podążanie za nim to mówienie *jakimś* głosem (*model roli-przejęcia*). Głos – co ważne – nie jest dodatkiem do rzeczywistości, jej ozdobnikiem, lecz, jak powiada Saunders, „zasadniczym składnikiem prawdy”. W jakim sensie? Rzecz bodaj nie w tym, że głos ujawnia coś, co skądinąd kryje się w samej rzeczywistości. Chyba też nie w perspektywizmie, zgodnie z którym fakt użycia głosu wyrażałby nieuchronnie ograniczoną, bo zawsze jednostronną prawdę (przez małe „p” pod nieobecność tej przez „p” wielkie). Nawet nie wystarczy tu wariacja na temat leibnizjanizmu: odrębna rzeczywistość wprawdzie nieobecna poza głosami, ale za to zawsze inaczej, choć w pełni zwinięta w każdym z nich. Głosy – przeciwnie – wyraźnie świadczą o tym, że nie są w stanie ogarnąć świata, ale nie z racji swego subiektywizmu czy specyfiki. Dzieje się tak bardziej z uwagi na odmienność mówionego uniwersum – jesteśmy oto nie w świecie, gdzie rzeczom nieodmiennie towarzyszy język, a słowa, opisy, ostensje mieszają się z materią, gdzie zderzają się różne sposoby owego mieszania, a osoby sięgają po mniej lub bardziej efektywne narzędzia, żeby żyć-i-wysławiać. Głos jest zawsze odnaleziony, niczym załączek hipotezy, którą formułujemy w obliczu niewiadomej, niczym zestaw gestów wykonywanych wobec nieznanego. Tak jak hipotezę należy dopiero rozwinąć, a choreografię starannie opracować, tak głos trzeba podtrzymać. Jak gdyby to, co nazywamy prawdą, polegało nie na znalezieniu adekwatnej kopii rzeczywistości, którą wraz z „zabraniami głosu” poniekąd opuszczamy, lecz na przemierzaniu i jednoczesnym tworzeniu suwerennego obszaru niewiedzy³. Proza jest miejscem, w którym doświadcza się i pozwala doświadczyć

³ Teorię podążania za głosem przedstawia Saunders przy okazji rozważań o *Nosie* Gogola i *skażie*, specyficznej formie narracyjnej opartej na „mowie zdegenerowanej” (określenie Winogradowa).

faktu, że *wszystko się jeszcze okaże*. Głos to ostatecznie sam umysł – więcej ma do przemyślenia niż powiedzenia. Twierdzi się czasem, że dopiero sformułowanie czegoś, wypowiedzenie – przede wszystkim do kogoś – pomagają uporządkować, wyklarować myśli. Zaczynj mówić, a dowiesz się, co myślisz, a może nawet wówczas zaczniesz w istocie myśleć, pchając mową umysł⁴. Proza wprowadza tu nowy element. Owszem, wymaga ona konsekwentnego rozwijania jakiejś mowy, a postępowanie za nią, podtrzymywanie jej bez wiedzy, co dalej, pozwalają dotrzeć do miejsc niekoniecznie tylko moich własnych (a bardziej takich, które przypominają wyimek z teorii liczb, nie zestaw przekonań)⁵. Istotna pozostaje wciąż sama *technika zabierania głosu*: zapewne mówienie niejednokrotnie uruchamia myślenie, ale to pisanie uwalnia mowę. Stąd ranga wszystkich ćwiczeń podpowiadanych przez Saundersa, w których łączą się przekonanie o organicznej strukturze opowiadania, wiara w „radykalną preferencję”, w bezwiedny zachwyty oraz wydawanie głosu. Głosu – można by powiedzieć – nie tyle się szuka (*jak by tu coś powiedzieć*), ile go znajduje (*masz kilka wersji przekładu jednego zdania, sformułuj własną*: „zdanie to zawiera DNA całej opowieści”). Jest to coś, co rodzi się raczej raptownie niż powoli, bardziej w sytuacji ograniczenia niż pełnej swobody (użyj tylko dostępnych narzędzi), w trakcie pracy, nie zaś planowania, ściślej: podczas korekty, a nie pierwotnego

W konkretnym przypadku Gogola forma ta i mowa towarzyszą zwykle dziwnym, niespotykanym okolicznościom (oto nagle nos opuszcza swego dotychczasowego nosiciela i zaczyna prowadzić odrębny żywot). Toteż narracje te – jak po dwakroć podkreśla Saunders, cytując analizy Siniawskiego – nie są zbudowane z codziennego języka, ale wręcz z „niezdolności wysławiania się w sposób normalny”. Cała wykładnia Gogolowskiego *skazu* – nawet jeśli Saunders stara się ograniczać zakres jej obowiązywania (to tylko jedna z metod) – daje się bez wielkich nadużyć odnieść do podstawowych zabiegów narracyjnych samego interpretatora w jego własnej twórczości (zadanie do opracowania: *Saunders and his voices*).

⁴ Por. słynną Kleistowską rozprawkę *O stopniowym kształtowaniu się myśli w trakcie mówienia*, gdzie umysł i język toczą się niczym dwa koła na jednej osi, a mowa to prawdziwe głośne myślenie.

⁵ Saunders określa to miejsce, a właściwie podstawową cechę wielu takich miejsc, do których ma zaprowadzić pisarza jego „warsztat” – idąc tu zresztą za sugestią Kundery – „ponadosobową mądrością”. Stąd zapewne przekonanie o niesamowitym potencjale komunikacyjnym prozy. Cała ta koncepcja głosu-umysłu zasługuje na zestawienie z Proustowską teorią i praktyką pastiszu, umiejętnością pisania „Flaubertem” lub „Balzakiem”, skoro tylko naśladowcy uda się raz nastawić swój metronom na odpowiedni ton. Być może rozczarowanie i irytacja Prousta sztuką naśladownictwa wzięły się właśnie stąd, że te imponujące prawki wbrew pozorom nie wymagały podążania za głosem, a jedynie jego słyszenia (zgodnie więc raczej z modelem natchnienia aniżeli roli). Z kolei bliższe intuicjom Saundersa wydaje się wieloletnie przedsięwzięcie Sobczyka „muzeum” w *cudzysłowie* – wykonywanie dzieł innych artystów niejako w ich imieniu. W przeciwieństwie jednak do Prousta celem nie jest pastisz (tworzenie „w stylu...”), ale sformułowanie, czasem rozwiązanie problemu, jakim jest twórczość danego artysty branego w cudzysłów. Nie tworzy się „w stylu” Andrzeja Wajdy, a raczej przygotowuje „Andrzeja Wajdę” jako narzędzie i obszar problematyzacji (trochę na podobieństwo redukcji świata do uniwersum liczb lub pola energii). Wydaje się, że i w tym przypadku kluczowa pozostaje rola niewiedzy.

zapisu. Pisząc, jeszcze nie mówimy – poruszamy się jedynie w świecie i w języku. Dopiero gdy zaczynamy poprawiać, zstępujemy w obszar głosu i mowy⁶.

Bibliografia

- Saunders George (2022). *Kąpiel w stawie podczas deszczu*, przeł. Krzysztof Umiński. Kraków: Znak.
- Simondon Gilbert (2012). *Die Existenzweise technischer Objekte*, przeł. Michael Cuntz. Zürich: Diaphanes.

⁶ Na temat praktyki dochodzenia do głosu zob. pierwsze ćwiczenie („Wycinanka”) umieszczone w „Dodatkach” do właściwych analiz rosyjskich opowiadań. Por. też ćwiczenie trzecie („Ćwiczenie z przekładu”), gdzie pada metafora DNA (Saunders 2022: 601–619). W żadnym razie nie chodzi tu o DNA twórcy, o *jego* głos. Choć rozważania Saundersa, powtórzmy to na koniec i mocno podkreślmy, dotyczą zadania dotarcia do własnej, twórczej swoistości, to jednak rozwiązanie nie polega *zrazu* na znalezieniu osobistego stylu – gdybyśmy chcieli utrzymać się w zaproponowanej metaforyce, moglibyśmy powiedzieć, że istotniejsza jest umiejętność pozostania w laboratorium (zajmujemy się DNA, pracujemy na dowolnej materii, ale zawsze docieramy do kodów-głosów). Metafora ta pozwala dostrzec rangę ścisłości (*pracuj dopóty, dopóki naprawdę nie zabierzesz głosu*) i racje porozumienia między umysłami (*jesteśmy na poziomie uniwersalizowanego, czytaj: ponadosobowego, kodu*).