

Henryk Markiewicz

MOJE ZDZIWIENIA

Znowu dyskutuję z profesorem Nyczem

Abstract

My Marvellings

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

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

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

1.

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

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I zdziwienia, i niepewność

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Akapit ostatni głosi:

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

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

Nie potrafię sobie nawet tego wyobrazić.