

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres

Les problèmes des genres littéraires



„Zagadnienia Rodzajów Literackich” finansowane są w ramach umowy 703/P-DUN/2016 ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę.

Druk czasopisma sfinansowany przez Uniwersytet Łódzki.



ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LIX,
ZESZYT 2 (118)



Łódź 2016

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF

Jarosław Pluciennik

REDAKCJA/EDITORS

Craig Hamilton, Agnieszka Izdebska, Michał Wróblewski

SEKRETARZ/SECRETARY

Anna Zatora

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD

Urszula Aszyk-Bangs (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Jacek Fabiszak (Poznań), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Grzegorz Gazda (Łódź), Joanna Grądziel-Wójcik (Poznań), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Glyn M. Hambrook (Wolverhampton, UK), Marja Härmänmaa (Helsinki), Yeeyon Im (Gyeongbuk, South Korea), Joanna Jabłkowska (Łódź), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Lebkowska (Kraków), Piotr Michałowski (Szczecin), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Naomi Segal (London), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler, Viktoria Majzlan, Francois Nachin

RECENZENCI W ROKU 2016/REVIEWERS FOR 2016

Lista recenzentów zostanie opublikowana w czwartym zeszycie.

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2016

Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

e-ISSN 2451-0335

Wyd. I, wersja pierwotna elektroniczna

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński, Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

90–505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11

tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464

sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448

e-mail: biuro@ltn.lodz.pl

<http://www.ltn.lodz.pl/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

PROJEKT OKŁADKI: Paweł Więckowiak

OPRACOWANIE KOMPUTEROWE I REDAKCJA TECHNICZNA: Maryla Błońska

DRUK: 2K Łódź sp. z o.o., ul. Płocka 35/45

www.2k.com.pl, 2k@2k.com.pl

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.

Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach ERIH, CEEOL, CEJSJH, EBSCOhost oraz na portalach ePNP i IBUK.

SPIS TREŚCI | CONTENTS

ROZPRAWY | ARTICLES

- Anna Kwiatkowska — On the Verge of the (Un)Known:
Zero Hour by Ray Bradbury and the Paintings of René Magritte9
- Magdalena Kowalska — La forme de la litanie comme cadre:
le cas du lai et d'autres genres littéraires médiévaux / The Form of a Litany
as the Frame – the Case of the Lai and Other Medieval Literary Genres31
- Maciej Maryl, Krzysztof Niewiadomski, Maciej Kidawa —
Teksty elektroniczne w działaniu: typologia gatunków blogowych
/ Electronic Texts in Action: Typology of Weblog Genres51
- Kamila Gieba — Literatura dotycząca powojennych przesiedleń
na tzw. Ziemię Odzyskane – przegląd koncepcji badawczych i próba definicji
/ The Literature of Postwar Resettlement on so-called Recovered Territories –
Review of the Concepts and Definition Attempt73
- Magdalena Wąsowicz — Historie alternatywne w literaturze polskiej:
typologia, tematyka, funkcje / Alternate History in Polish Literature:
Typology, Subject Matter, Functions89

RECENZJE | BOOK REVIEWS

- Bernhard Siegert: *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations
of the Real* (rec. Jarosław Płuciennik)107
- Dobrawa Lisak-Gębala: *Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej
polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii* (rec. Dagmara Pawlik).....109
- Maciej Maryl: *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy
wobec przemian technologicznych* (rec. Michał Wróblewski)113
- Agnieszka Przybyszewska: *Liberackość dzieła literackiego*
(rec. Michał Wróblewski).....116

ESEJE | ESSAYS

Katarzyna Kowalik: <i>Pieśni Maldorora</i> – nihilistyczna rewolucja nienawiści	121
Rafał Siudziński: Louis-Ferdinand Céline – dziecko nienawiści.	135

MISCELLANEA

Debata: <i>Otwieranie okien. Open access w przestrzeni Akademii</i> (uczestnicy debaty: Ewa Bluszcz, Tomasz Czapła, Tomasz Piestrzyński, Jarosław Pluciennik, Anna Rolczak, Adrian Witczak, Michał Wróblewski).	147
---	-----



ROZPRAWY

ARTICLES

ANNA KWIATKOWSKA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie*

On the Verge of the (Un)Known: *Zero Hour* by Ray Bradbury and the Paintings of René Magritte

Abstract

The article discusses the correlation of ambience in Ray Bradbury's science fiction short story *Zero Hour* and the paintings by a well-known Belgian Surrealist René Magritte. It specifies first the influences of *Scuola Metafisica* on creating the specific poignant atmosphere visible in the works of the painter and then focuses on pointing out similar notions in the short story by Bradbury. Next, the article analyses the techniques, employed by both the artist and the writer, that help to create the above-mentioned mood. The focus is predominantly on Bradbury's narrative where the linguistic level as well as the visual one are considered and then the analysis follows in relation to such mechanisms as contrast, juxtaposition, *non sequitur* or *dépaysement*.

* Katedra Filologii Angielskiej Wydziału Humanistycznego
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
ul. Kurta Obiży 1, 10-725 Olsztyn
e-mail: anna.kwiatkowska@uwm.edu.pl

Introduction

Reading Ray Bradbury's (1920–2012) short story entitled *Zero Hour*, the reader may notice that the text is characterized by a certain surreal and eerie ambience. This is thanks to Bradbury's narrator who communicates with the reader with the use of very well constructed and emotionally engaging pictures that, in turn, can be linked to the works of René Magritte (1898–1967). What connects these seemingly distant texts of culture is their atmosphere and the way this atmosphere is structured and created. Certainly such a relationship is dictated, to some extent by a subjective choice based on highly personal associations and therefore should be viewed as an instantiation of *hypotyposis*.

According to the dictionary of foreign words edited by Irena Kamińska-Szmaj, the word *hypotyposis* comes from Greek and it means an outline or pattern (Jarosz, Adamski, Kamińska-Szmaj 2001). As for its use in literature and literary studies, it is defined as a rhetorical figure which is used in the constructions of very vivid, ekphrastic narratives. Moreover, such depictions are based, to a large extent, on visual associations. A similar explanation of *hypotyposis* is provided by Władysław Kopaliński in his dictionary of foreign words and expressions (web). It is explained there as a vivid and pictorial verbal representation which refers to our sense of sight or, in other words, as a picturesque, highly illustrative demonstration of the theme. We also learn that the term comes from the Greek word *hypotyphōein* meaning to sketch. In the following vein it is referred to by Aleksandra Okopień-Sławińska in *Słownik terminów literackich* [*Dictionary of Literary Terms*] (Głowiński et al. 1998: 205–206). She talks about it in a very vivid way with verbal presentation which predominantly appeals to our visual concepts. A longer discussion dealing with hypotyposis can be found in Adam Dziadek's book on the inference of arts (2011).

Analogous explanations are to be found in English sources. As stated by Richard A. Lanham, hypotyposis means “sketch, outline, pattern” and is synonymous with *enargia* which in turn is defined by him as “[a] generic term for visually powerful, vivid description which recreates something or someone, as several theorists say, «before your very eyes»” (1990).. He continues saying that for him “the most representative use of this term (...) is Dionysius of Halicarnassus's description of Lysias's powers of description (*Critical Essays*, “Lysias”, 7). Lysias, Dionysius writes, makes his listener feel that he can «see the actions which are being

described going on and that he is meeting face-to-face the characters in the orator's story" (ibidem). As for a thorough historical overview of hypotyposis, Sandra Logan offers it in her *Text/Events in Early Modern England. Poetics of History*. We can read there that hypotyposis is "a poetic means stimulating the experience of seeing" (Logan 2007: 4). In her book she employs hypotyposis to analyze the texts of the second half of the sixteenth century and the main political events of Elizabethan culture. As for the consideration of hypotyposis from a philosophical perspective, the article by Rei Terada *Seeing is Reading* provides a discussion over the question of hypotyposis serving as "a model for the realization of aesthetics' limits and the self-critical registration of this realization" (web). The author focuses, among others, on Kant's §59 of the *Third Critique*, "On Beauty as the Symbol of Morality" from which it is clear that for Kant "hypotyposes have intuitive content: they are schemata or symbols." The article also refers to other approaches to hypotyposis, like Derrida's or de Man's, supplies historical perspective in the field of philosophy and aesthetics and points to the blurred borders of the trope within the spheres. Likewise, Adam Westra ponders over symbolic hypotyposis in relation to Kant's theory of symbolic representation in his book *The Typic in Kant's 'Critique of Practical Reason'. Moral Judgment and Symbolic Representation* (2016). Hypotyposis is such a broad notion that it is employed by many researchers in different fields. For instance, apart from visual arts and philosophy, hypotyposis is also a recognized tool in historical as well as topographical studies. As an example which may serve to be useful, respectively, is Kathrin Maurer's *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism* (2013), and J. L. Lightfoot's *Dionysius Periegetes. Description of the Known World* (2014), in which the ancient concept of hypotyposis is discussed in geographical terms.

Accordingly, the aim of the article is to demonstrate, using the concept of hypotyposis, the correlation of ambience in Bradbury's short story and Magritte's paintings. It is interesting to see how *Zero Hour* induces in the reader to emotions that also permeate the works of Magritte. However, before turning to the main discussion, let us first consider the influences on Magritte's artistic oeuvre. This is important since these sources significantly contributed to the development of the characteristic ambience which appeared on the canvases of the surrealist painter and can be traced in the narrative by Bradbury.

Influences or what is behind the atmosphere of Magritte's paintings

One of the strongest influences that can be accounted for in the works of Magritte are those related to *Scuola Metafisica* (the Metaphysical School) set up in 1917. Nonetheless, the beginnings of the school can be traced back to a couple of years earlier that is circa 1911–12, when a peculiar metaphysical style appeared in Italy. This was mostly thanks to Giorgio de Chirico (1888–1978) and his dislike of the "fast and loud" works of Futurists. In contrast to their artistic compositions, his paintings pursued the quiet and the spiritual part of our existence. These artistic practices of de Chirico were for the first time described as "metaphysical" in 1913 by the French poet of Polish origin Guillaume Apollinaire (1880–1918) (*Encyklopedia PWN*, web), who was also a great advocate of this new artistic approach. Yet, it was not until 1917 that de Chirico's *Pittura Metafisica* was transformed into a proper movement. That year the artist was recovering from a nervous breakdown in a hospital in Ferrara, Italy, together with another painter Carlo Carrà (1881–1966), who already knew the metaphysical style of

painting of de Chirico and was captured by it (Passeron 1993: 30). The two spent the time discussing the novel form of expression and as a result they decided to set up *Scuola Metafisica*.

The ideas introduced and popularized by the Metaphysical School were not, however, entirely new. Both Giorgio de Chirico and Carlo Carrà were highly affected by the theories in circulation. The most visible influence is that of the Symbolist movement. Therefore, the metaphysical paintings are frequently making use of symbols and Symbolist-like motifs and images. Next, due to de Chirico's interest in the theories and concepts of such thinkers as Friedrich Nietzsche (1844–1900), especially his approach to enigma, Arthur Schopenhauer (1788–1860), notably his idea of intuitive knowledge, and Otto Weininger (1880–1903), principally his concept of geometric metaphysics, (*Metaphysical Painting*, web) the Metaphysical School was supplied with strong philosophical foundations. As a result of the mixture of the above mentioned theories and de Chirico's own views, the major interests of the new school revolved around the unnoticed or invisible (super-natural) side of objects and figures. Hence their name *Scuola Metafisica*. In other words, the members of the movement were concerned about those features of the portrayed object which were not visible, yet they were at the same time a part of the very object. Thereupon, they believed that their art was prophetic — the painter put on canvas what he managed to see or glimpse in the moment of clear vision undisturbed by appearances. Additionally, the *Pittura Metafisica* painters were also inspired by the Early Renaissance works by such painters as Giotto, Masaccio, Piero della Francesca or Paolo Uccello. Therefore, frequent references to architecture, the usage of strong colours and inclusions of classical elements often feature in their artistic compositions.

The movement was a short-lived one for the School of Metaphysical Painting came to an end ca. 1920. Nevertheless, its impact on the next generation of artists was quite conspicuous. First and foremost, it was a springboard and an inspiration for Surrealism; many painters of the 20th century (like George Grosz, Max Ernst or Russell Drysdale) adapted the style or some of its features. Amongst them is René Magritte who seems to inherit most from *Scuola Metafisica*.

Metaphysical traces in René Magritte's oeuvre

The dominating concept permeating the works of Magritte rests on the creation of a specific atmosphere which is obtained by favouring certain spaces, focusing on contours and shapes, making the use of light and of vivid colours, playing with perspective and juxtaposing objects. Let us now look closely at the above enumerated features in relation to the artist's predecessors.

Discussing the space presented on metaphysical canvases, we can notice that it was habitually devoid of people although the elements used within the composition would point to men and their activity. For example de Chirico was fond of deserted cities, urban fragments, enigmatic vistas and claustrophobic living spaces. As for Magritte, his pictures are also pre-occupied with equally menacing spaces. Thus they frequently portray the scenes and claustrophobic interiors that are either void of people (e.g. *Memory of Voyage*¹, fig. 1; *The Listening*

¹ All illustrations come from the so-called public domain and are low-resolution images of works of art (or of their reproductions) used in the article for educational purposes only. They are a part of the commentary on either the work in question, the artistic genre or technique of the work of art or the school to which the artist belongs.

Room, fig. 2) or use humanoid figures for compositional purposes (like in *The Month of the Grape Harvest*, fig. 3; *Natural Encounters*, fig. 4). As a result, the locations, although connected with the everyday and the recognizable, give an impression of the unspecific, timeless and strange. In other words, the onlooker is to see the extraordinary and fantastic in the elements generally regarded as commonplace and familiar.

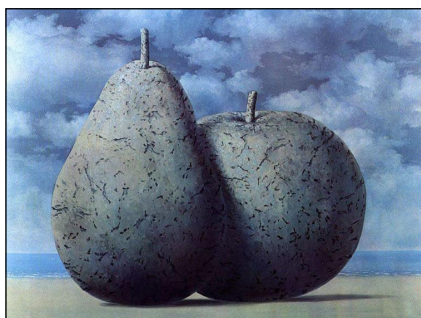


Fig. 1. *Memory of Voyage* (1952)



Fig. 2. *The Listening Room* (1952)



Fig. 3. *The Month of the Grape Harvest* (1959)

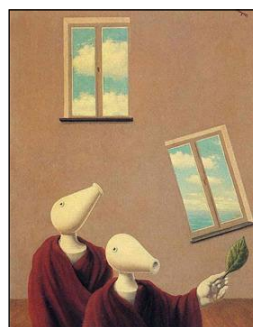


Fig. 4. *Natural Encounters* (1945)

Turning to lines and planes, one has to emphasize strong contours and geometrical shapes eagerly employed by the metaphysical painters. Whatever was portrayed, be it a view, a landscape, a cityscape or an object, it was drawn with a strong line and a sculpture-like solidity. Even the representations of people were endowed with architectural notions, being a straightforward influence of the 16th c. painting tradition. Subsequently, figures of people were treated only as additions to urban vistas; they were paralleled to objects, seemed lifeless and faceless. It was difficult to recognize a living human being in the statue-like or doll-like characters composed of geometric shapes. These features are also echoed in Magritte's canvases, for example in the already mentioned *Natural Encounters* (fig. 4).

The above delineated features and their emotional effect on the on-looker were also very much connected with light and colour. The Metaphysical artists were for clearly stated colours and the tones straightforwardly indicating the emotions the painter was driving at. For instance, de Chirico would go for dark brown, deep red, the blue of a storm stricken sky or raven colour to suggest the ominous, the unknown and the frightening, etc., whereas Carlo Carra would endow the same landscapes and objects with brighter colours to the effect that the enigma on his canvases was occasionally humorous. A similar approach is reflected in the paintings of Magritte who seems to combine de Chirico's clarity of colour and Carra's brighter, humorous tone, like in *Personal Values* (fig. 5) where a comb larger than life is sitting on a bed as if talking to other "big figures" in the room, i.e. a match and a soap relaxing on the carpet, a shaving brush lurking from above the wardrobe and a dignified glass standing in the middle. And all this presented in a quite heavenly context — the walls of the room are painted in blue sky and clouds). Next, the creepy, haunting and often apocalyptic emotions flowing from *Scuola Metafisica* works were emphasized by the conscious usage of light. Sinister shadows, hooded figures, strange objects half-hidden in the dark, unlit spaces were an important element of their compositions. The light that appears on their pictures is frequently unnatural and mysterious, coming from an unidentified source. As for Magritte, an example of such light manipulation is clearly visible in his series entitled very suggestively *The Empire of Lights* (fig. 6).



Fig. 5. *Personal Values* (1952)

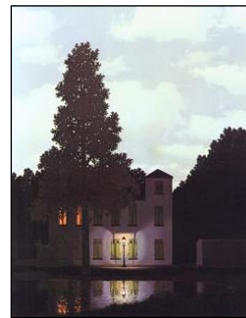


Fig. 6. *The Empire of Lights* (1950)

The above mentioned characteristics are also related to perspective. The metaphysical painters eagerly played with it producing images that would lend surprising depths to the canvas. As a result the presented views were solid and exaggerated and resembled those from dreams. This playfulness with size and perception is very well visible in Magritte's *Memory of Voyage* (fig. 1) or *The Listening Room* (fig. 2). Moreover, the works were populated with figures and objects that were taken out of their original contexts and placed in unexpected, baffling, often stupefying, patterns. This is a link with yet another characteristic feature of the compositions of de Chirico and his followers, namely juxtaposition. They would place together elements, objects, views that commonly are associated with thoroughly different environments. Turning to our Surrealist painter, one of the classic examples is his painting *Black Flag* (fig. 7), where commonly recognized objects like a window frame, a cork-screw or a door are on the one hand set against a gray, dark, sky-like space and on the other they

are juxtaposed in relation to one another thus bringing to mind unidentified flying objects rather than everyday tools. What follows is that these quite simple representations of the ordinary and the everyday become disturbing and unfamiliar, just like in the case of Giorgio de Chirico or Carlo Carra². As A. H. Hammacher rightly notices, this ostensibly common world of Magritte turns out to be very illusionary (Hammacher 1994: 7).



Fig. 7. *Black Flag* (1949)

Finally, in view of Ray Bradbury's *Zero Hour*, the most interesting element of the debate concerning Surrealist art is the one referring to childhood. It is interesting to notice that the works of the Surrealist are teeming with toys. And Magritte's canvases are no exception. As David Hopkins remarks, "[t]oys are perhaps the most innocuous attributes of the child, but they too can possess a sinister side" (Hopkins 2016: 273). Tracing the roots of this "childish" interest, Hopkins suggests Charles Baudelaire's essay on toys (*A Psychology of Toys*, ca. 1850) as the main influence and gives examples of Surrealist works that illustrate the point. Among them, there is de Chirico with his Toy paintings series as well as Magritte's works concentrating on the objects characteristic for a child's play. The latter would frequently resort to "the *bilboquet*, a traditional French wooden toy consisting of a lathed spike connected by a string to a ball (...), the motif [of which] metamorphosed into a more generic lathed form, suggestive of a table leg or a chess piece (as in *The Lost Jockey* of 1926)" (2016: 273). These childhood-related works of René Magritte are equally, or even more, puzzling, unsettling and eerie as "adult" ones. Probably one of the most well-known pieces is *Time Transfixed* (fig. 8) with a locomotive as if rushing on the viewer, yet at the same time being stuck in the fire place. A seemingly homely and quiet setting results, however, in a harrowing feeling. Directly responsible for this ambience is the double paradox witnessed in this painting: first, the steam suggests full motion, whereas the concrete, walled-part of the fireplace points to a trap, a vivid obstacle; second, even when we think of it as child's play, some imagination at work, the location chosen for play is commonly viewed as unsuitable for children, not to mention the fact that the room seems to be void of people (none is reflected in the mirror)

² It is worth noticing, however, that this similarity of artistic expression is not coincidental. Magritte became friends with de Chirico in the early 1920s and in 1926 produced a series of collages entitled *The Lost Jockey*. The pictures were his Surrealist manifesto.

and thus too lonely and scary for a child to be there on his/her own. And such paradoxical concerns accompany the viewers of other pieces dealing with childhood. Various canvases showing little, claustrophobic spaces, or spaces structured into compartments, may bring to mind doll's houses (e.g. *Man Reading a Newspaper*, fig. 9), a jig-saw-like compositions (*The Six Elements*, fig. 10) or children's (quite horrifying) treasure boxes (*One Night Museum*, fig. 11). Other examples relate to education, like *Let Out of School* (fig. 12) which presents an enormous black ink (?) spot leaking from behind the wall, or maybe theatre decoration, onto the floor/stage, as if some monstrous, ghostly, shapeless being, or compositions showing carefully drawn objects, each with a (false) name underneath, framed in neat little compartments (the series entitles *Key to Dreams*, fig. 13) which are very suggestive of learning aids³.

Summing up, as it is stated by Elizabeth Legge in "Nothing, Ventured: Paris Dada into Surrealism"⁴ (Legge 2016), in comparison to other Surrealists, like Yves Tanguy or Joan Miró, the unconscious in Magritte's paintings was always controlled to some degree. Additionally, the author observes that "Magritte consciously commented on Surrealist concepts" (2016: 104). She supplies examples from his artistic oeuvre which are visual reactions to the theories of Freud. For instance she presents the painting *Gigantic Days* (fig. 14) as an evocative exemplification of the Freudian theory of hysterics. Legge also brings sexual symbolism to light in *Philosopher's Lamp* (fig. 15).

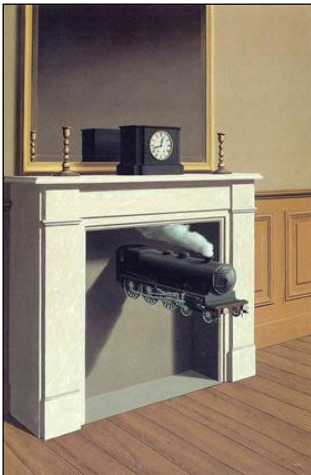


Fig. 8. *Time Transfixed* (1938)

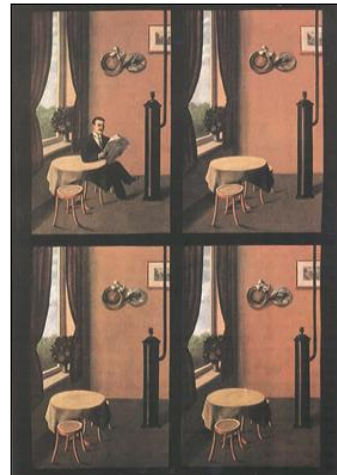


Fig. 9. *Man Reading a Newspaper* (1928)

³ For a longer discussion of Magritte's image / word compositions in the perspective of semiotics see: "Images of Resemblance: Magritte's semiotic explorations" <https://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book/words-images/magritte.html>.

⁴ Several thought-provoking and comprehensive articles are collected in eight volume series on *Einstein Meets Magritte: An Interdisciplinary Reflection...* 1999.

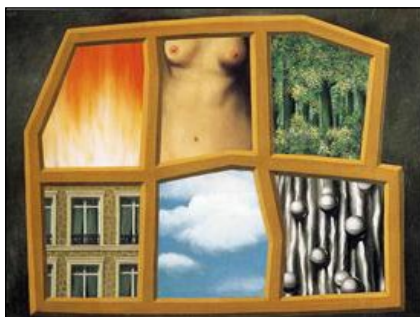


Fig. 10. *The Six Elements* (1928)

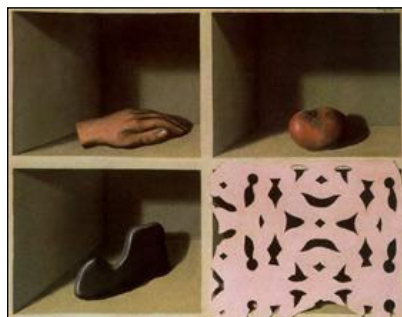


Fig. 11. *One Night Museum* (1927)



Fig. 12. *Let Out of School* (1927)

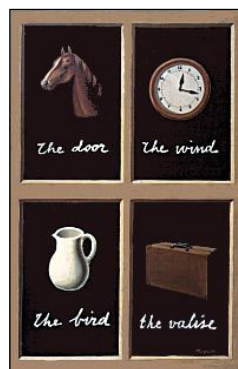


Fig. 13. *Key to Dreams* (1935)



Fig. 14. *Gigantic Days* (1928)

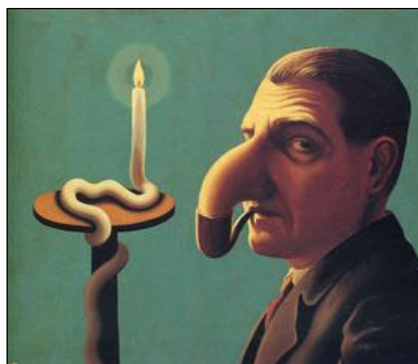


Fig. 15. *Philosopher's Lamp* (1936)

As for ambience, the dominant feeling of René Magritte's paintings is that of passivity, the emotion akin to the one related to the Metaphysical School of painting. Immobilized figures, resigned and unwilling to change anything in order to alleviate their distress or frozen, abidingly fixed objects, seem to haunt both Magritte's canvases and the viewer: a couple in a close embrace, yet unable to see each other since their heads are covered with some cloth (*The Lovers II*, fig. 16); a mirror that reflects the infinity of the sky and timelessness rather than the room it is in (*The Looking Glass*, fig. 17); the view squeezed on a small canvas which is poised on an easel blocking out the view outside the window (*The Human Condition*, fig. 18). As in a dream or in a nightmare, this physical immobility and limitation results in psychic desperation and anxiety. Magritte also makes use of surprising juxtapositions (*Manet's Balcony*, fig. 19), unexpected perspective (*The Cut-glass Bath*, fig. 20) and non sequitur images (*Time transfixed*, fig. 8 or *The Blanc Signature*, fig. 21).



Fig. 16. *The Lovers II* (1928)



Fig. 17. *The Looking Glass* (1963)



Fig. 18. *The Human Condition* (1933)



Fig. 19. *Manet's Balcony* (1950)

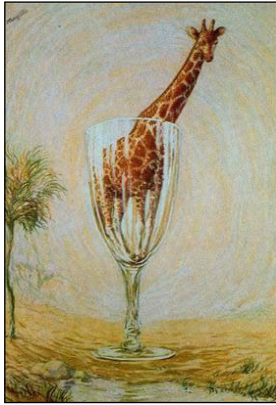


Fig. 20. *The Cut-glass Bath* (1946)



Fig. 21. *The Blanc Signature* (1965)

Having discussed the influence responsible for the ambience in René Magritte's paintings, let us now turn to the short story by Ray Bradbury. It is interesting to see how particular artistic techniques help to establish similar visual and emotional links between the two arts.

***Zero Hour* by Ray Bradbury. Flirting with Magritte**

On finishing reading Ray Bradbury's short story *Zero Hour* the reader is left with the feeling akin to the one experienced by the viewer of the pictures created by Surrealist René Magritte, i.e. the feeling of disturbing anxiety, uncertainty, unexplained fear, puzzlement and mystery. Trying to label the source of these often extreme emotions or to find answers to the questions the reader is left with, we go back to the story and attempt to read it more closely. However, the more we read, the more disquieting the narrative appears to be. And this is all due to the Magritte-like way of presenting the verbally created scenes.

First and for most, just like in the case of the paintings of the Belgian Surrealist, playing with perspective vividly comes to the fore. Although the narration is conducted from the point of view of an adult, it eventually appears to be child-like. Gradually the reader realizes that the roles are reversed: the children, their behaviour and the language they (try to) use makes us think of the world of adults, while the adults remind us of helpless children. The inversion is quickly spotted on the linguistic level. The choice of words, when it comes to both the descriptions and the utterances of the characters, is one of the most important factors responsible for directing the emotions of the reader towards the puzzling, the strange and the unknown. Let us consider the opening paragraph. It presents to us a seemingly conventional, happy picture of children playing an exciting game in the garden near their houses:

Oh, it was to be so **jolly**! What a **game**! Such **excitement** they hadn't known in years. The children catapulted this way and that across the **green lawns, shouting** at each other, **holding hands, flying in circles, climbing trees, laughing**. Overhead the rockets flew, and beetle **cars whispered** by on the streets, but the children played on. Such **fun**, such **tremulous joy**, such **tumbling and hearty screaming**. (Bradbury 1996:10)

However, there is something in this description that makes the reader undecided about the emotions it stirs. On the one hand what we see (children happily engrossed in their game) calls for a smile and induces a positive reaction. All the words in bold (emphasis mine) direct the reader towards the feelings related to innocent playfulness and idyllic childhood. But on the other hand there is a certain discrepancy in the description of the scene. Words and phrases like “it was to be so jolly” (so at the end it was not), “the children catapulted this way and that” (as if fired) already introduce certain doubts and make a mark on the otherwise idyllic picture. To laugh or not to laugh is the question that haunts the reader from the initial paragraph and stays with him until the end of the story.

Reading on, the reader comes across descriptions of Mink, a seven-year old girl, and the children she plays with:

Mink ran into the house, **all dirty and sweat**. For her seven years she was **loud and strong and definite**. (...) She was gone, **like a rocket**. (...) she **yanked out drawers and rattled pans and tools into a large sack**. (...) **fury and bustle** occurred only among the younger children. (Bradbury 1996: 10)

Due to the words emphasized above (emphasis mine), the safe playground is transformed into a small battle field with scattered (catapulted) soldiers who are busily firing, shooting, running. The very same tone underlines the brief conversations between Mink and her Mom. On the surface the language used by the characters seems to fall into a familiar and thus expected pattern of parent-child exchange:

«Heavens, Mink, what’s going on?»
 «The most exciting game ever!» gasped Mink, pink-faced.
 «Stop and get your breath», said the mother.
 «No, I’m all right», gasped Mink. «Okay I take these things, Mom?»
 «But don’t dent them», said Mrs. Morris.
 «Thank you, thank you!» cried Mink, and boom! She was gone, like a rocket. Mrs. Morris surveyed the fleeing tot. «What’s the name of the game?»
 «Invasion!» said Mink. The door slammed.

(Bradbury 1996: 10)

Yet, again there is a disquieting element that may be noticed, namely the contrast between the safe and relaxed ambience of the scene (caring mother, pink-faced daughter, garden, home, having a good time with friends) and the words used in reference to it: “and **boom!** She was gone, **like a rocket**”, “**fleeing** tot”, “the **door slammed**” and the name of the game itself, i.e. ‘**Invasion**’. Like in the already quoted fragments, they sound ominous and enhance the feeling of estrangement.

Furthermore, the strangeness as far as the language is concerned is visible in the way the two groups employ it, namely children try extremely hard to make it more complex whereas the mother goes for simplification. Not only do Mink and her playground friends constantly talk about invasion and its strategy, but they also make an effort to use the vocabulary which nether matches their age nor their educational development:

«Triangle», said Mink.

«What's a tri,» said Anna with difficulty, «angle?»

(...) «How you spell it?» asked Anna.

«T-r-i —» spelled Mink slowly, then snapped, «Oh, spell it yourself!» She went on to other words. «Beam», she said.

(...) «Four-nine-seven-A-and-B-and-X», said Mink, far away, seriously. «And a fork and a string and a -hex-hex-agony— hexagonal!»

(...) «And then there's something about dim-dims».

«Dim-dims?»

«Dimens-shuns».

«Dimensions?»

«Four of 'em!»

(...) «What's lodge-ick?»

«Logic? Why, dear, logic is knowing what things are true and not true».

(...) «And what's im-pres-sion-able?» It took her a minute to say it. «Why, it means — Her mother looked at the floor, laughing gently. 'It means — to be a child, dear».

(Bradbury 1996: 12–16)

They use long, complex words as if to prove that they are old and learnt enough for the task someone assigned them with. As for mom, she treats Mink's questions about the meaning of the phrases as funny for in her opinion their seriousness and complexity do not correspond with playfulness and childhood. Moreover, trying to be understood, she feeds Mink with very general explanations which are stereotypical and thus banal.

Consequently, the contrast between the expectations of the reader and the realization is the dominant technique used in the discussed short story. Bradbury, like Magritte, shocks and puzzles his audiences by mixing registers and juxtaposing the elements that commonly do not appear next to each other. A pipe is actually not a pipe, to paraphrase a famous inscription of Magritte's picture (*The Treachery of Images*, 1929). Such mode of playing with the reader's emotions is maintained throughout the whole text, up to the very end. What changes is only the proportion of the positive and the negative poignant emotions. As was noted above, at first we only slightly sense the uneasy, dense and unnatural atmosphere of the story. Yet, gradually the balance shifts and anxiety and frustration take over. Almost with every paragraph of the story the atmosphere thickens. More and more lexical items used refer to war and terror, and the idyllic, tranquil ambience of the place is frequently contrasted with the feverish movement of children or ominous stirrings of nature: "The streets were lined with good green and peaceful trees. Only the wind made a conflict across the city, across the country, across the continent". Paradoxically, immobility (associated with death) is praised whereas movement (associated with life) is shown as leading to a conflict which gradually spreads across the world, just like the new game. By analogy, Mrs. Morris, Mink's mother, is like a tree – symbolically fixed at home (home, sweet home), and the daughter is like the wind (of some ominous change). Meanwhile, Mink who plays outside, gets home occasionally either to eat, to drink or to get some things needed for the game. But every time she is in and talks to her mom, she is in a great hurry, is irritated by her parent's questions and constantly talks about "the invasion":

During all this Mink fidgeted. «Hurry, Mom! This is a matter of life and death! Aw-»

(...) «Mom, I got to run if we want to have the Invasion!»

(...) «They couldn't figure a way to attack, Mom. Drill says - he says in order to make a good fight you got to have a new way of surprising people. That way you win. And he says also you got to have help from your enemy».

«A fifth column», said Mom.

(...) «I hate them worst. We'll kill them first».

(Bradbury 1996:13–14)

And it is not only due to the accumulation of the war-like vocabulary items that the atmosphere changes into something more and more gruesome. Some words are repeated at certain intervals that get shorter and shorter. These are: “invasion” in various forms and “zero hour”, the key phrases of the game. Additionally, towards the end of the story, they are merged with the clock ticking and time passing, making the tension unbearable:

«Zero hour. Five o'clock! Bye». Mink exited, zipping her yo-yo.

Time passed. A curious, waiting silence came upon the street, deepening. Five o'clock. A clock sang softly somewhere in the house in a quiet musical voice: «Five o'clock — five o'clock. Time's a-wasting. Five o'clock —» and purred away into silence. Zero hour.

Mrs. Morris chuckled in her throat. Zero hour.

(Bradbury 1996: 18)

The scene appears as if it is copied from Magritte's paintings — it is stilled, pregnant with silence, immobilized in time. Also, the more the mother feels worried, the more anxious the reader becomes. And just like the mother, we do not want to acknowledge that something horrible is about to happen.

The figure of the mother is an important element in building the atmosphere. Since the narration is conducted from her perspective, the reader follows her emotional state and adopts her way of coping with intuitive fear. Whenever the mother feels uneasy, she classifies it as irrational since she cannot *see* anything in her surroundings that should make her feel so. Therefore Mrs. Morris tries to focus her attention on the “rational”, i.e. the everyday and the known, thus (seemingly) unchangeable and stable. She prepares the meals, does the housework, chats to a friend on the videophone, listens to the typical, reassuring noises of the neighbourhood (“Meanwhile, parents came and went in chromium beetles. Repair men came to repair the vacuum elevators in houses, to fix fluttering television sets or hammer upon stubborn food-delivery tubes”; Bradbury 1996: 10–11) and ponders over children: “The children. She looked upon them and shook her head. Well, they'd eat well, sleep well, and be in school on Monday. Bless their vigorous little bodies. She listened” (1996: 12).

But all these actions are to mask her real concerns. A moment later, when she sees how “Mink talked earnestly to someone near the rose bush — though there was no one there”. She concludes: “These **odd** children”. (*Emphasis mine*, Bradbury 1996: 12).

What is more, trying to cope with the surging feeling of something apocalyptic looming large, Mrs. Morris tries to laugh her fears away:

«He's — well — maybe from Jupiter or Saturn or Venus. Anyway, he's had a hard time».

«I imagine». Mrs. Morris **hid her mouth behind her hand**.

«We're impregnable». said Mom in **mock seriousness**.

«And they couldn't figure a way to surprise Earth or get help».
 «No wonder. We're pretty darn strong». **Mom laughed**, cleaning up.
 (...) «Until, one day», whispered Mink melodramatically, «they thought of children!»
 «Well» **said** Mrs. Morris **brightly**.
 «It's getting late in the day and, if you want to have **your** Invasion before your supper bath, you'd better jump».

(Bradbury 1996)

Seemingly playful like a child (see the words in bold — my emphasis), Mrs. Morris merely pretends, also before herself, that she is cheerful and that she is emotionally engaged in the game. Also the reader is coaxed to believe that nothing bad or tragic is really going to happen. This is due, among others, to the employment of juxtaposition and contrast visible in the composition of the narration. Just like in the case of Mink's mother, who resorts to everydayness in order to defuse tension and nervousness, the reader is presented alternatively with the disquieting pictures highly charged with negative emotions (descriptions of the game, angry Mink, conversations related to invasion) and with the images pointing directly or indirectly to the routine of everyday life, and safety. This layer-cake structure of narration culminates at the point of highest tension, namely when the ticking of the clock is audible thanks to the phrase “the clock sang” (“softly”, “in a quiet musical tone”) as well as the repetition of the hour (five o'clock) several times within one short paragraph (see the passage quoted above). Thus, again, on the one hand the negative emotions and brooding feelings are awakened by the underlined ticking of the clock and the passing of time. The reader knows that five o'clock is the zero hour — the time of the supposed attack. Yet, on the other hand this particular time of the day is associated with tea time, a regular break in daily activities and chores. What follows is the fact that one more time we half believe that something terrible is about to happen. Similarly as in previously described instances, our emotional reaction overlaps with that of the mother. When the clock finally strikes five, the only other sounds Mrs Morris hears are those of a regular afternoon:

A beetle car hummed into the driveway. Mr. Morris. Mrs. Morris smiled. Mr. Morris got out of the beetle, locked it, and called hello to Mink at her work. Mink ignored him. He laughed and stood for a moment watching the children. Then he walked up the front steps.

«Hello, darling».

«Hello, Henry».

(Bradbury 1996: 18–19)

Everything seems to be over now. Mrs. Morris gives a smile of relief — an apparent sign for the reader to do the same. Moreover, now she is not alone to deal with her fears and worries, be it rational or irrational. The moment Mr. Morris, the father, appears a whole range of conventional thoughts also enter: the traditional breadwinner, all day long busy with his work, not particularly aware of home affairs, has neither time nor will to pursue irrational feelings and above all does not want his peaceful, boring but at the same time very stable and reassuring, routine to be damaged or interrupted; the father figure. Nevertheless, this fairly-tale bliss comes to an end almost immediately:

The children were silent. Too silent. He emptied his pipe⁵, refilled it. «Swell day. Makes you glad to be alive». Buzz.

«What's that?» asked Henry.

«I don't know». She got up suddenly, her eyes widening. She was going to say something. She stopped it. Ridiculous. Her nerves jumped. (...) The buzzing grew louder.

«What are they up to? I'd better go look, all right».

(Bradbury 1996: 19)

The Father's question "What's that?" seems to be a matter-of-fact one, but the mother is visibly startled. Quite interestingly, the father is not convinced that something is (very) wrong even when he and his wife experience the explosions ("The explosion! The house shook with dull sound. There were other explosions in other yards on other street"; Bradbury 1996: 19). Nor is he convinced by the insane acting of his wife (she runs screaming upstairs, to the attic, forcing her husband to follow her, then once in, she locks the door from the inside and throws the key away): "Are you crazy? Whyd you throw that key away? Damn it, honey!" (1996: 20). The more she is frightened, the more it gets on his nerves. Still further, upon hearing someone entering the house, Mr. Morris is ready to ignore her pleading to stay where he is and be quite, and wants to go and check what is really happening. His actions symbolically correspond to the reader's irrational hope of a rational explanation of the on-going events.

«Quiet. They'll hear us. Oh, God, they'll find us soon enough —»

Below them, Mink's voice. The husband stopped. There was a great universal humming and sizzling, a screaming and giggling. (...) Footsteps came into the house. Heavy footsteps.

«Who's coming in my house?» demanded Henry angrily.

«Whose tramping around down there?»

Heavy feet. Twenty, thirty, forty, fifty of them. Fifty persons crowding into the house. The humming. The giggling of the children. «This way!» cried Mink, below.

«Who's downstairs?» roared Henry. «Who's there!»

(Bradbury 1996: 20)

Mr. Morris not only denies to accept the situation but he is genuinely angry, still thinking it must be a stupid joke. Moreover, his down to earth, conventional reaction makes the reader still undecided — whom to believe? To fear or not to fear is now the question. Quite ironically, the way he behaves makes us think of a fairy tale, namely "Goldilocks and the Three Bears". This, in turn, makes him more like a child. As a result the reader does not take him seriously. What is worse, it is him now who seems to act irrationally. The angry dad is not only demanding the answer but he is ready to get even with the trespassers. Consequently, the counterpunching of the scene that induces terrifying emotions with an image from a fairy tale results in stupefaction, a horrifying feeling of amazement that is closer to fear rather than to laughter. Moreover, this something that the parents are afraid of is shown neither to them nor to the reader. We only hear certain sounds (another contrast: children's giggling versus strange humming, ominous sizzling, and heavy steps) but we do not know what to expect.

The suspense never ceases, nor does the solution come, be it happy or unhappy. For when finally the father acknowledges the coming danger (alas, too late — nothing can be

⁵ A reference to a pipe can also be treated as a tribute to Magritte's work.

done now), we still do not know what it is that both now Mr. and Mrs. Morris are so afraid of — at the end the story becomes even more enigmatic and still more frightening:

They trembled together in silence in the attic, Mr. and Mrs. Morris. For some reason the electric humming, the queer cold light suddenly visible under the door crack, the strange odor and the alien sound of eagerness in Mink's voice finally got through to Henry Morris too. He stood, shivering, in the dark silence, his wife beside him.

«Mom! Dad!» Footsteps. A little humming sound. The attic-lock melted. The door opened. Mink peered inside, tall blue shadows behind her. «Peek-a-boo», said Mink.

(Bradbury 1996: 21)

Apart from the little, excited, smiling girl saying “peekaboo”, the reader is presented with the picture which, although described in detail, is quite unspecified. The scene is highly visual thanks to the references to all our senses — we can feel it (parents trembling together, father shivering), we can smell it (“the strange odor”), we can see it (“the queer cold light”, “the dark silence”, “tall blue shadows”) and above all we can hear it (“the electric humming”, “the alien (!) sound of eagerness” of Mink's voice, “footsteps”, “a little humming sound”, “peekaboo”). But as in the case of Magritte's paintings — we are no longer interested in what we see but rather in what we cannot perceive. Additionally, the final clash, i.e. the scared stiff adults and the victorious little hunter with her team that casts blue shadows, is the climax of the ominous ambience. Neither the end nor the beginning offer us the escape from it. The reader is trapped between the “peekaboo” and “zero hour” and vice versa. The title and the ending serve as frames. What is beyond them is left to our speculative imagination.

And one more element responsible for the building of the Magritte-like atmosphere, namely the juxtaposition of certain objects combined with the manipulation of perspective. In the story the children are portrayed with the objects which are conventionally associated with the world of adults.

In every yard on the street children brought out **knives** and **forks** and **pokers** and old **stove-pipes** and **can-openers**, assorted **spoons** and **wrenches**.

«Those children haven't anything dangerous out there, have they?» she said.

«Nothing but **pipes** and **hammers**. Why?»

«Nothing electrical?»

«Heck, no», said Henry. «I looked».

(Bradbury 1996: 19)

Surprisingly, the parents see nothing strange or dangerous in heavy tools and sharp objects (see the words in bold — emphasis mine). They childishly believe that merely “something electrical” can be classified as potentially detrimental to children's well-being. Such an approach is at least perturbing. Therefore, the feeling of the reader is akin to the one experienced by the viewer of Magritte's *Black Flag* (fig. 1). Taking the objects from their conventional, socially accepted contexts and placing them in “unfitting” environment results in apprehension. In the case of *Zero Hour*, the worlds of adults and children overlap and as a consequence both spheres seem to exchange some elements, including the language.

Additionally, the children are adult-like also in the way they act: they are serious, dedicated and hard-working (Mink: “Tongues in teeth, face wrinkled in thought”; Bradbury 1996: 11) and uncompromising. Adults, on the other hand, are presented as scarred children who do

not know what is going on and who are (at the end also literary) kept in the dark. They are quite uncomplicated and predictable (they go to work, drive cars, do the house chores, etc. and finally hide themselves in the attic).

Discussing the elements influencing the creation of ambience, it should be also noticed that both Magritte and Bradbury make a successful use of *dépaysement*. In *Zero Hour* it is equally the adult characters and the (adult) readership that sense that specific estrangement — suddenly a space that seems recognizable and safe transforms into strange and hostile. As we can notice, these are not only people that are taken out of their natural context but also the objects. Like in the paintings of Magritte, the presented things, frequently simple and commonly known, lose their conventional meaning the moment they change the environment in which they appear. As a result, an intellectual game with the reader (onlooker) begins — we try to search for some other logical explanation and toil to endow the old meaning with a new, fitting one. This is not an easy task and above all, this is a never ending one. Every time we encounter “tall blue shadows” or “the queer cold light” we feel puzzled, baffled and discomforted.

The feature that links the works of the two artists is also an element of humour. Although the whole short story is founded on vague fear and puzzlement, it nevertheless includes some nonsensical situations that do make us smile. For example, the father acting like a Father Bear from the fairy tale or the very last word uttered by the girl on finding her horrified parents huddling together — whatever the reader expected, it was not the childish “peekaboo”. The very same technique can be found in the painter’s works. For example “Monet’s Balcony” (fig. 2); although coffins are associated with death and funeral, here the viewer laughs seeing them, first, on a sunny balcony, second, seeing them in a vertical position (what is more, one of them is sitting, as if its content was too heavy to bear), third, acting like humans (they seem to watch us). In both cases, however, the visualized scenes give us shivers since we are not sure where they can lead to and whether we should laugh.

When discussing the ambience of *Zero Hour* by Ray Bradbury in relation to the atmosphere which emanates from the paintings of René Magritte, the feeling of isolation and strangeness strike us as dominant. The reader/viewer respectively is to sense the alienation and dismay, experience anxiety and angst, encounter bafflement and confusion. The suggested emotions are frequently linked to the unnatural lack of motion, an all embracing inertion and disturbing, prolonged quietness in the midst of the whirling world, as if the moment was frozen in time and space and we were waiting for something unimaginable, yet terrible in all probability, to happen. The tantalizing feeling of “something” being out-of-place never ceases — the more we look for the explanation of this “something”, the more elusive it appears. The enigma looms large in both cases. Additionally, the two authors create this mysterious, treachery feeling by resorting to similar techniques and inspirations. Both of them search for the eeriness in everyday life which they provide with prophetic air. They manage to obtain it thanks to surprising juxtapositions, unfamiliar contrasts and theatricality of the setting (overdrawn contours, exaggerated details, focus on a particular quality of an object/figure, use of light, both artificial and natural, chiaroscuro). Finally, the writer as well as the artist annoy and frighten the reader/viewer with not what they show but with what they hide from them. Bradbury, just like Magritte, using the everyday and the well-known visualizes abstract notions like fear, jeopardy, naivety or disillusionment, occasionally seasoned with (black) humour or a (bitter) smile. And the strangest and most paradoxical thing is that we like this tantalizing combination.

Bibliography

- Bradbury Ray (1996), *Zero Hour* [in:] *A Window on the Universe. Short Stories*, ed. J. Bassett, Oxford UP, Oxford.
- Dziadek Adam (2004), *Obrazy i miersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji powojennej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Einstein Meets Magritte: An Interdisciplinary Reflection on Science, Nature, Art, Human Action and Society*, 8 vol. series, (1999), Springer – Science + Business Media B.V., Dordrecht.
- Hammacher Abraham M. (1994), *René Magritte*, trans. J. Aleksandrowski, Artes, Warszawa.
- Hopkins David (2016), *Surrealists Discourses of Childhood* [in:] *A Companion to Dada and Surrealism*, ed. D. Hopkins, Wiley Blackwell, Oxford.
- Images of Resemblance: Magritte's semiotic explorations* [in:] UW Courses Web Server [online:] <https://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book/wordsinimages/magritte.html> [access: 20.02.2016].
- Janicka Krystyna (1985), *Surrealism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Jarosz Mirosław, Adamski Maciej, Kamińska-Szmaj Irena (ed.) (2001), *Słownik Wyrazów Obcych*, Europa, Wrocław.
- Kopaliński Władysław, *Hypotypoza* [in:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* [online:] <http://www.sloownik-online.pl/kopalinski/5079840BE40E4568C12565E000756635.php> [access: 20.02.2016].
- Lanham Richard A. (1990), *A Handlist of Rhetorical Terms*, University of California P, London.
- Legge Elizabeth (2016), *Nothing, Ventured: Paris Dada into Surrealism* [in:] *A Companion to Dada and Surrealism*, ed. David Hopkins, Wiley Blackwell, Oxford.
- Lightfoot Jane L. (2014), *Dionysius Periegetes. Description of the Known World*, Oxford UP, Oxford.
- Logan Sandra (2007), *Text/Events in Early Modern England. Poetics of History*, Ashgate Publishing, Aldershot, England.
- Malarstwo metafizyczne* [in:] *Encyklopedia PWN PL* [online:] <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/metafizyczne-malarstwo;3939975.html> [access: 8.03.2016].
- Maurer Kathrin (2013), *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism*, de Gruyter, Berlin.
- Methaphysical Painting* [in:] *Encyclopedia of art history* [online:] <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/metaphysical-painting.htm> [access: 8.03.2016].
- Okopień-Sławińska Aleksandra (1998), *Hypotypoza* (entry) [in:] *Słownik terminów literackich*, gen. ed. M. Głowiński, Open Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Wrocław.
- Passeron René (1993), *Encyklopedia surrealizmu*, trans. K. Janicka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Terada Rei (2005), *Seeing is Reading, "Romantic Circles"* [online:] <http://www.rc.umd.edu/praxis/deman/terada/terada.html> [access: 24.05.2016].
- Westra Adam (2016), *The Typic in Kant's 'Critique of Practical Reason'. Moral Judgment and Symbolic Representation*, de Gruyter, eBook (PDF).

Source of illustrations

Wikiart, <http://www.wikiart.org/en/René-magritte/> [access: 20.02.2016].

AllPosters.com, http://www.allposters.com/-sp/Magritte-The-Gigantic-Days-Posters_i8674626_.htm?stp=true [access: 19.04.2016].

Top-Art-Gallery.com, <http://www.top-art-gallery.com/Rene-Magritte/let-out-of-school.html> [access: 19.04.2016].

MAGDALENA KOWALSKA
Uniwersytet Warszawski*

La forme de la litanie comme cadre: le cas du lai et d'autres genres littéraires médiévaux

The Form of a Litany as the Frame — the Case of the Lai and Other Medieval Literary Genres

Abstract

This paper aims to search for the traces of how the meter of lai interferes or cooperates with the form of a litany. The research will be conducted on the basis of medieval French literature from first paraphrases of litanies in vernacular language to popular literary genres like for instance *roman*, *dit*, *alba* to lai included in *Mélusine* of Coudrette. The question of infinity of the form of litanies — which are the forms established on the repetition and the enumeration — is raised with the conclusion that when the lai differs from the rest of a literary work by the metrical pattern, the sign of the end of the structure, in other examples relatively weak, becomes evident.

* Pracownia Poetyki Wiersza, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00–927 Warszawa
e-mail: lena_k@wp.pl

Cette publication est le résultat du projet de recherche «Wiersz litaniijny w kulturze regionów Europy» financé par Narodowe Centrum Nauki (Pologne) en vertu de la décision n°DEC-2012/07/E/HS2/00665.

Introduction

Au début du XV^e siècle — siècle qui verra naître des pièces lyriques comme la *Ballade* de Charles d'Orléans contenant une prière pour la paix, ou l'oraison à la Vierge de Jean Meschinot — le trouvère Coudrette choisit lui aussi de tirer le meilleur de l'usage des prières ecclésiastiques en incluant dans son œuvre la forme connue qu'est la prière collective publique. Ainsi, *Mélusine* finit par une litanie. Avant d'insérer ce qui s'apparente très fortement à une Litanie des Saints, l'auteur éparpille dans son œuvre quelques indications sur la structure formelle de cette partie du texte:

Tantost Coudrette se taira,
Maiz qu'il ait faite s'oroyson,
Qu'a present veult, c'est bien raison,
Mettre en fourme de letanie
[...].
Et quant elle sera finee
Et en façon de lay comprise,
Dont la taille souvent on prise,
Toute l'ovrage sera faitte

(Coudrette 2009: 522)

La litanie finale de Coudrette a déjà été analysée dans le contexte de la dénomination (sur les procédés de nomination litanique, voir Müller 2001), et on a également souligné le désir de l'auteur de démontrer sa virtuosité par le choix du lai (Müller: 53). Certaines études sont également consacrées au lien entre l'ordre des saints évoqués dans les litanies de l'Église Catholique et les protagonistes de l'histoire présentée par Coudrette (Romagnoli 2008: 233). Néanmoins, l'intérêt de ce passage relève aussi des genres et formes littéraires qu'il renferme. Le fragment cité ci-dessus nous invite à analyser la forme de la litanie non comme un genre poétique *stricto sensu* mais plutôt comme un cadre dans lequel se dissimulent d'autres genres. La forme de la prière litanique nécessite l'usage de l'énumération, de la condensation de la laudation dans des invocations courtes et expressives, ainsi que la répétition des suppliques. Ce profil litanique peut alors être structuré selon les règles métriques des autres genres.

Le but de cet article est d'étudier les mètres des vers litaniques les plus souvent utilisés dans l'écriture médiévale, provençale et française, et d'identifier les autres genres avec lesquels la forme litanique peut entrer en interaction, notamment en prenant le cas du roman médiéval, du dit, de la chanson, de l'*alba*, et évidemment du lai¹.

Les problèmes déjà posés et leur traitement

Les recherches littéraires conduites jusqu'ici ont touché à la forme de la litanie dans la poésie et ont abordé quelques faits liés à la potentialité de cette forme à entrer en dialogue avec d'autres genres (Krzywkowski 2002; Sadowski 2011). Une approche similaire mais traitant spécifiquement de la lyrique médiévale n'a, jusqu'à maintenant, que rarement été menée. Cependant, sont à noter quelques hypothèses utiles qui peuvent nous aider à comprendre la triade thème-forme-taille dans les litanies poétiques ainsi que la spécificité de bi-genres éventuels.

Dans les analyses des médiévistes, les litanies existent dans un contexte strictement religieux, le meilleur exemple en est l'approche générale de *La lyrique française au Moyen Âge XII^e–XIII^e s. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux* de Pierre Bec. Sa typologie reprend certaines propositions présentées par Alfred Jeanroy avant la Seconde Guerre mondiale (Jeanroy 1934: 140). Bec propose de comprendre les litanies médiévales comme un type d'œuvre dans le registre pieux de la lyrique médiévale qui inclut les chansons à la Vierge, des paraphrases de la chanson d'ami et les chansons de croisade (Bec 1977: 143–144). Les litanies apparaissent le plus souvent dans les chansons mariales et, selon Bec, elles peuvent être subdivisées en trois catégories: imitations de prières liturgiques en latin, transpositions pieuses de la *canso* amoureuse et transpositions pieuses de la chanson de femme. Bec se focalise sur le thème de l'œuvre pour déterminer s'il s'agit d'une litanie, c'est pourquoi il ne met en évidence que la relation de la litanie avec les genres pieux. Cependant, nous pouvons retenir quelques-unes de ses remarques qui concernent la forme de ce type d'œuvres: celles-ci représentaient soit la «canso ou lai-des-corts», soit elles se cachaient «dans le cadre formel des ballettes ou des rotrouenges (type: plainte de la Vierge)» (Bec 1977: 144). Parmi les œuvres que Bec qualifie de litanies, on trouve le rotrouenge, «Retrowange nouvelle» de Jacques de Cambrai et «Canso» à la Vierge de Guillaume le Vinier, mais aussi «Prière à Notre Dame» de Thibaut d'Amiens que l'on analysera ici. Une approche similaire, à savoir la recherche de la litanie poétique médiévale au sein de la poésie religieuse, a été adoptée par Dimitri Scheludko dans son article *Über die religiöse Lyrik der Troubadours* dans lequel il parle aussi de «Litantiotypus» en donnant l'exemple de la chanson provençale *Vera vergena Maria* (Seláf 2008: 99). Comme l'a écrit Levente Seláf: «L'intérêt théorique des investigations de Scheludko tient à ce qu'il prouve l'appartenance double du genre. Ses analyses sont restreintes à la recherche des appartenances motiviques, mais tentent de relever parfois des critères formels [...]» (Seláf 2008: 99).

¹ Il est question dans cet article du lai lyrique, et non de la forme narrative du lai breton. Voir: Daniel E. O'Sullivan, 'Commencerai a fere un lai': Genre and Aesthetic Play [in:] *Marian Devotion in Thirteenth-Century French Lyric* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), p. 49–53; *Les Formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, éd. G. Gros, M.-M. Fragonard (Paris: Nathan, 1995), p. 40; John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350* (Cambridge: Cambridge UP, 1986), p. 141–142; Ann Buckley, *Lyrical lais and the use of formulae*, «Musica Antiqua Europae Orientalis», 8 (1988) vol. 1, p. 193.

Certains articles présentent une approche moins générale et explorent des correspondances plus pertinentes pour le thème proposé, car ils cherchent la forme de la litanie à travers ses unités minimales disposées selon les règles d'autres genres qui ne sont pas exclusivement religieux. Pour la lyrique médiévale, on note le seul cas des *albas*-litanies examiné par Toribio Fuente Cornejo:

Dans un article récent, «El alba religiosa en la lirica romanica medieval» (2001), Fuente a tenté de distinguer diverses modalités parmi les compositions religieuses. Il a ainsi proposé trois groupes (1) celui de la chanson de prière [...] (2) celui des compositions-litanies, composé des *albas* de Guilhem d'Autpol et de Guiraut Riquier (cette dernière ne s'ajustant qu'imparfaitement au 'type'), (3) les compositions [...] marquées par la poétique courtoise, et où la Vierge est assimilée à une grande dame [...]. (*Les albas occitanes* 2008: 80–81)

Citons également les observations de Paul Zumthor qui a traité la litanie dans le contexte de la poésie orale, la comprenant comme «mode de composition», caractérisé par la «répétition indéfinie d'une même structure, syntaxique et partiellement lexicale, quelques-uns des mots se modifiant à chaque reprise, de manière à marquer une progression par glissement et décalage» (Zumthor 1982: 117).

La forme de la litanie

En comparaison avec la forme des litanies latines, les premières paraphrases de litanies d'Église en français attirent notre attention par une série de différences marquantes. Citons comme exemple une litanie parisienne contenue dans le psautier de 1200 noté *Conscripti Lutetie, anno Domini MCC* (les manuscrits du groupe des Petites Bibles historiques) (Berger 1884: 190–191). Tout d'abord, le texte est divisé en strophes, ce qui n'est pas le cas des litanies ecclésiastiques. Ensuite, la place de l'invocation et de la supplication n'est pas strictement définie (contrairement aux sources ecclésiastiques où la supplique est toujours précédée du nom du saint — cette inversion a probablement été introduite pour conserver les valeurs rythmiques). Enfin l'appel au saint ne se limite pas à la simple articulation du nom mais le texte est prolongé par la mention de la caractéristique du saint.

Kyrie leyson, douz Diex,
Souëz nous soies et piteuz.
Criste eleison, biaux douz Sire,
Ne noz demoustre mie t'ire.
[...]
Pere du ciel, aiez pitié
De nous par ta sainte amistié.
[...]
Prie pour nous, sire saint Pol,
Qui pour Dieu estendi le col.
[...]
Agniauz de Dieu, qui tout pechié
Ostez, aies de nouz pitié.

(*Les Prières aux saints...* 1982: 94–98)

Pour ce qui concerne la demande, elle est formulée avec un enjambement dans le cinquième vers et l'ordre des éléments de la supplique amène à l'usage de rimes plates (la formule *Miserere nobis* présentée ici comme «aies de nouz pitié»). L'enrichissement de l'invocation, occupant deux vers, par l'intermédiaire de phrases subordonnées introduites par le pronom «qui» crée un effet de parallélisme syntaxique. Cet exemple valide l'assertion selon laquelle: «The most common metrical scheme used in these pieces [devotional vernacular texts — M.K.] is the octosyllabic quatrain, in the forms aabb or abab, with occasional examples of more sophisticated structures [...]» (Léglu 2000: 110). Les rimes exactes parfois utilisées dans les paraphrases des litanies nous rappellent la réponse traditionnelle des litanies et engendrent la répétition de clausules de vers liturgiques, composés de l'épiphore, du mot-refrain ou d'homonymes — comme ce que l'on peut observer dans *La letanie en françois* écrite aussi en octosyllabe aabb:

Saint Jehan, qui nonças au monde
Cil qui de toz pechiez fu monde, [...].

Glorieux apostre saint Pere,
Proiez por moi le vostre Père,
[...].

(*Les Prières aux saints...*: 128–134)

En revanche, ce fragment n'inclut pas l'anaphore qui était plus aisément identifiable dans la citation précédente, même si elle apparaissait avec certaines alternances (prie-qui-prie-qui).

Le répertoire métrique des paraphrases des litanies au Moyen Âge inclut aussi d'autres tailles de vers. *Letania sanctorum* comprise dans la *Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque Nationale* est composée d'alexandrins monorimes disposés en quatrains:

Saint Barnabé l'apostre, ne m'aiez en oubli.
Pour l'amour Jhesucrist
Envers ma douce dame que me soiez amy;
Pour sa grant pitié mout doucement vous pri.

(Långfors 1916: 650)

L'usage de formules dans le deuxième hémistiche (telles que «mout doucement vous pri», donc différentes de celles traditionnellement répandues dans l'Église) accompagne l'anaphore assez régulière créée par la phrase commençant par «pour» et fait de cette paraphrase un véritable exemple de la répétition mutuelle attribuée aux litanies (par exemple *Sancta* au début et *ora pro nobis* à la fin de la formule). Le mètre du vers est plus long que celui de l'octosyllabe, de plus il semble plus prolixe que les appels suffisamment brefs et les réponses concrètes des litanies de l'Église. Comme Micheline de Combarieu l'a souligné en prenant en considération les périphrases de Jésus Christ «li fiz Marie» ou «li fiz Sainte Marie», le mètre de ces noms s'accorde avec la longueur de l'hémistiche dans le décasyllabe épique: «Le nombre des syllabes — 4 ou 6 — fait de cette expression une formule bienvenue pour terminer un vers; encore faut-il qu'elle existe et choisir de l'utiliser en lieu et place d'une autre» (Combarieu 1981: 94).

Pour résumer, dans les paraphrases des litanies de l'Église en français de l'époque médiévale², le nombre de syllabes dans les vers est stable, et parfois cela vaut également pour le nombre de vers dans les strophes qui sont soit des quatrains, soit des distiques. La régularité excessive perceptible dans les citations n'entre pas en harmonie avec la structure des litanies ecclésiastiques: chaque reprise dans les litanies de l'Église inclut une ligne de longueur variable, de même que la série de répétitions ne comporte pas à chaque fois le même nombre de vers. En tant que telles, les litanies ecclésiastiques représentent paradoxalement une disposition textuelle plus diversifiée que ses transpositions en langues vernaculaires, destinées non seulement à prier mais aussi à réveiller les émotions du lecteur. On ne note pas une versification sophistiquée dans ces exemples, c'est plutôt un mètre neutre qui est utilisé, probablement pour ne pas choquer avec l'usage de formes plus élaborées: «L'octosyllabe à rimes plates constitue une sorte de degré zéro de la versification [...]» (*Histoire de la France littéraire* 2006: 749). Cependant, certains considèrent que dans la poésie médiévale ce dépouillement ne reflète pas la condition humaine:

Le poème à rimes plates ou la strophe monorime est une négation de la faille qui affecte profondément l'être humain en le tiraillant entre deux pôles, [...]. L'homme doit assumer et ordonner l'angoisse de cette bipolarité. Un dessin strophique régulier à deux rimes ne l'assume que s'il combine ces rimes dans des systèmes où l'écho se fait attendre, signe du tiraillement entre deux pôles; [...] (Batany 1989: 37),

condition qui détermine la nécessité de la prière d'intercession.

Sur les traces des litanies coïncidant avec certains genres littéraires

a) Les parties litaniques qui conservent le schéma métrique de l'œuvre dans laquelle elles ont été introduites

Nous démontrons ici l'existence de formes litaniques dans trois longues œuvres ainsi que dans trois exemples de la poésie provençale et deux exemples français. Mis à part un texte anonyme et un autre où la paternité de l'œuvre est remise [...] en question, les auteurs sont des figures reconnues de la littérature médiévale comme Renclus de Moiliens, Guillaume de Digulleville, Peire Cardenal et Guilhem d'Autpol.

Lorsqu'elle fait partie d'œuvres longues telles que des poèmes ou des dits, la litanie suit parfois le schéma métrique du texte de base. Par exemple, la litanie laudative mariale insérée dans *Miserere* de Renclus de Moiliens, où elle occupe les quinze strophes finales, est composée d'octosyllabes. La règle dominante de la composition est la répétition anaphorique de l'exclamation «O» suivie par des antonomases mariales:

O plaine de grace devine,
O ame sainte, o cars virgine,
O soule mere virginaus,

² Dans le panorama des litanies en langue française, les textes provençaux constituent un corpus plus diversifié, par exemple *Las letanias romansadas* se composent d'heptasyllabes (ainsi que *Fragments d'une paraphrase des litanies des saints, Apt vers 1325*, Bayle 1879: 58-64) avec le schéma de rimes ababcbcb, alors que *Letania de sant Pierre de Luxemborc* contient des quatrains d'octosyllabes rimant en aabb (cf. Léglu 2000: 111).

O soule sans pareil voisine,
 O arkele de medechine,
 O espeche medichinaus,
 O esemplaires doctrinaus,
 O resplendans aube jornaus,
 O tres clere estoile marine,
 Entre les perius marinaus,
 En ches tenebres noctumaus
 Gouverne nous et enlumine!

(Moiliens 1885: 277)

L'effet créé par cette série d'apostrophes de la strophe CCLIX est renforcé par la construction de la clausule des vers à l'aide de polyptotes présents dans le deuxième et le troisième vers, le cinquième et le sixième ainsi que dans le neuvième et le dixième. On peut remarquer que les substantifs et les adjectifs de même étymologie attirent l'attention sur cette partie du vers, créant une impression de similarité: «virgine-virginaus», «medechine-medichinaus», «marine-marinaus». Le même modèle (avec le «O» anaphorique et les paronymes à la fin des vers) apparaît aussi dans les strophes suivantes où Sainte Marie est symboliquement représentée sous la forme de phénomènes naturels tels que la lune: «enluminée-enluminans» (CCLX) et la rosée: «arosée-arosans» (CCLXI) et où elle est décrite comme une femme «honorée-honorans» (CCLXIV), «desirée-desirans» (CCLXVIII), «amie-amans» (CCLXIV). Néanmoins, la caractéristique de la Mère de Dieu est aussi prise dans des contradictions cachées en elle-même: «Forte femme non féminin» (CCLX). Dans le texte analysé ici, le schéma métrique restant le même tout au long de l'œuvre, la différence entre la partie litanique et le reste de l'œuvre est donc visible, surtout dans le passage du traité de morale adressé à l'homme et n'utilisant que rarement la répétition et le parallélisme à la prière mariale laudative anaphorique. L'éditeur de *Li romans de Carité et Miserere* note que: «le poème moral se termine ainsi par un puissant élan de lyrisme religieux» (Hamel 1885: CLXXVI).

Le second exemple, *Le Dit des propriétés de Notre Dame*, attribué à Rutebeuf, porte le sous-titre: *Les IX joies de Nostre Dame*. Ce texte pourra nous amener à une conclusion intéressante au sujet des liens entre les structures litaniques et la dévotion aux joies de Marie (répandue à l'époque), qui coexistent dans le même texte. Seules quatre strophes sur vingt-sept, à la fin du dit, touchent au thème de la joie, alors qu'au début domine une énumération que nous proposons de considérer comme une litanie en raison de l'apostrophe à Marie, des invocations composées de parties répétitives et de parties nouvelles qui comprennent des titres mariaux métaphoriques. La reprise de la construction anaphorique «Tu es» est répandue bien que non régulière. Sur les huit vers de chaque strophe, l'anaphore apparaît d'une à quatre fois:

Tu yez Rachel la desirree,
 Tu iez la droite Sarraÿ,
 Tu iez la toison arouzee,
 Tu yez li bouchons Synaÿ.

(Rutebeuf 2001: 1020)

Alice Planche note que: «Énoncer, décomposer, accumuler mots et actes et objets, c'est une des faces du Dit» (Planche 1993: 63). La forme de la litanie pourrait donc être remplie de

la façon dont est composé le dit parce que ces genres partagent les mêmes actions, à savoir donner un nom, énumérer et décrire. Cette façon de combiner des éléments incontestables et répétitifs (la déclaration forte «Tu es») avec des images symboliques différentes à chaque fois est aussi identifiable dans l'œuvre de Rutebeuf par le biais des octosyllabes. Dans ce cas-là, la forme assez populaire des litanies vernaculaires revient avec le schéma de rimes abab. Le schéma métrique restant le même, le signe du passage de la laudation litanique à l'énumération des joies de Marie est la confession de l'auteur:

Ne porroie en nule meniere
 De tes nons, combien qu'i pensasse,
 Tant dire que plus n'i affiere,
 Se toute ma vie i usasse.

(Rutebeuf 2001: 1030)

Rutebeuf souligne donc l'aspect interminable du procédé de la dénomination, propre aussi aux litanies considérées comme forme longue.

Marie est également le protagoniste du troisième exemple de longs poèmes versifiés contenant des litanies: le fragment du *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville intitulé *Complainte piteuse de la Vierge Marie pour la mort et passion de son filz*. Du point de vue de la versification, cette partie renvoie aux paraphrases de prières en langue vernaculaire car elle se compose de vers octosyllabiques à rimes plates (comme tout le poème de Digulleville). Néanmoins, elle fait aussi référence au genre du *planctus* composé selon l'ordre des Litanies des saints. Dans cette partie isostrophique, la Vierge Marie s'adresse à Dieu, au Saint Esprit, à Gabriel, aux anges, à Symeon, Joachim et Anna aussi bien qu'à la terre et au ciel, au soleil, aux étoiles et autres instances, et à la fin à «l'arbre sec» pour exprimer sa douleur. La répétition a lieu au niveau des strophes dont le premier vers contient toujours l'exclamation «He» suivi du nom du destinataire:

He mort, com tu es amere
 Hui au fil et a la mere.
 Trop amere es quant occis l'as,
 Amere quant occis ne m'as.
 Approche de moi et m'occi !
 Deles li vueil mourir ici.

(Digulleville 1895: 209–219)

Cette litanie est séparée du reste de l'œuvre par le sous-titre que l'on a mentionné ci-dessus et les guillemets.

Lorsque la litanie donne sa forme à des pièces lyriques, des œuvres plus courtes que celles citées ci-dessus, la réponse à la question examinée ici paraît évidente: la litanie doit également imiter l'isométrie ou la polymétrie des œuvres. Les exemples de ce phénomène, partagés entre langue provençale et langue française, témoignent de la régularité des litanies en langue vernaculaire.

On peut observer dans quelques exemples de poésie provençale une tendance à utiliser une plus grande intensité de structures répétitives au début de l'œuvre puis à revenir à une structure plutôt narrative. C'est le cas de la chanson de Peire Cardenal *Vera vergena Maria* où

le début peut être considéré comme un exemple de forme litanique tourné à la façon d'une chanson mariale, tandis que les strophes suivantes racontent l'histoire de Marie. Le mètre de cette œuvre, l'heptasyllabe, est suffisamment court pour saisir le rythme créé par l'allitération. «*Ve*», qui constitue la première syllabe de l'adjectif «*vera*», se répète au début du vers et au début du deuxième hémistiche et constitue la première syllabe du mot lui succédant: *vergena*, *vertatz* ou *vertutz*.

Vera vergena, María,
 Vera vida, vera fés,
 Vera vertatz, vera vía,
 Vera vertutz, vera rés,
 Vera maire, ver' amia,
 Ver' amors, vera mercés:
 Per ta vera merce sía
 Qu'eret en me tos herés

(Cardenal 1957: 232)

Bien que ce fragment mette l'accent sur la prière individuelle plutôt que collective (alors que c'est la dimension collective qui est propre aux litanies), l'objectif de la prière d'intercession a été atteint: les invocations développées, composées de périphrases brèves de la Vierge Marie, identiques les unes aux autres, servent à la supplier, comme cela est indiqué dans le distique final. L'épithète «*Vera*», à l'instar de *Sancte*, est un élément litanique. Aucune strophe de la chanson de Vidal ne répète cette structure, mais la division en strophes dans lesquelles on rappelle les mérites de la Vierge et le refrain: «*De patz, si-t plai, dona, traita, Qu'ab to filh me sía feita*» avec la supplication est conservée.

On peut percevoir des tentatives d'amalgamer la forme litanique avec les exigences du genre de l'*alba* (qui repose sur la présence du mot-refrain) dans le décasyllabe lyrique *Esperansa de totz fermes esperans* de Guilhem d'Autpol. Le dernier vers de chaque strophe (qui contient onze vers) finit par la séquence: «*dums e clardatz et alba*». Pourtant, le contenu principal de la strophe est composé de vingt-et-une invocations énumérées de façon à en inclure deux dans chaque vers (à l'exception du premier vers qui en contient une et du dernier — trois):

Esperansa de totz fermes esperans,
 flums de plazers, fons de vera merce,
 cambra de Dieu, ortz don nayssó tug be,
 repaus ses fi, capdels d'orfes enfans,
 cossolansa dels fis descossolatz,
 frugz d'entier ioy, seguransa de patz,
 portz ses peril, porta de salvan port,
 gaug ses tristor, flors de vida ses mort,
 maire de Dieu, dona del fermamen,
 soioins d'amicx, fis delietz ses turmen,
 de paradís lums e clardatz et alba

(Oroz Arizcuren 1972)

L'esprit litanique ne se limite pas au début du poème, le poète consacre encore six vers de la strophe suivante à une énumération des titres de la Vierge Marie. La répétitivité réciproque ressurgit au début des vers (les apostrophes: «*Gloriosa et dompna*», «*Plazens dompna*»)

autant que dans le mot-refrain «alba». Même si cette *alba* semble constituer le témoignage de la dévotion mariale, la prière s'adresse aussi à Dieu, ce que l'on voit au début de la sixième strophe: «Poderos dieus, verays e merceyans, / Merce m'aiatz» — dans les litanies de l'Église, même celles à la Vierge, un fragment invoquant les autres personnes (Père, Fils et Saint Esprit) est toujours inclus.

Les carences de l'énumération isométrique de la litanie poétique médiévale ont été dépassées par l'usage de l'anaphore simultanée avec des rimes grammaticales. Cette technique a été utilisée dans la cinquième strophe de *Mayres de Dieu, verges pura* d'Arnaut Vidal. De plus, entre ces deux parties visiblement répétitives ont été insérés des mots-clés pour la compréhension du rôle de Marie dans le monde chrétien: patz-gaugz-frug.

Flors de paradis, ondrada
 Per los Arcangels ondratz,
 Flors sus els tros aut montada,
 Flors que vostr' amic montatz,
 Flors de patz,
 Flors on gaugz s'es encastratz,
 Flors en purtat encastrada,
 Flors que no fo desflorada
 Pel frug, ans remas floratz
 Vostre cors, quan Dieu fo natz
 De vos, Verges ses par nada,
 Prec vos que merse m'aiatz,
 Tan que.m n'an ab los salvatz.

(*Les joies du Gai savoir...* 1914: 4–5)

Cette œuvre est écrite en heptasyllabes, à l'exclusion du cinquième vers qui semble être incontestablement litanique par sa brièveté et son symbolisme. On note aussi la présence d'une supplication selon la forme connue des litanies de l'Église.

La structure de *Priere à Notre Dame* de Thibaut d'Amiens comprend des strophes de douze vers et de cinq syllabes. De plus, certains vers, de par leur longueur, empiètent sur les titres mariaux auxquels ils sont assez librement associés:

Pucele reiaus,
 Reïne leiaus,
 Mere debonaire,
 Precieus vaisseaus,
 Esmerés cristaus,
 Pleins de seintuaire,
 Temples aornez,
 Tres enluminez
 De grant luminaire,
 M'ame confortez,
 Duce qui portez
 Le douz laituaire.

(Bec 1977: 82–83)

Dans les autres strophes, les métaphores se concentrent sur une dominante descriptive, par exemple floristique ou arboricole (strophe X: «Tres noble palmiers, Tres douz oliviers», etc.;

Bec 1977: 83). Cette construction, profitant de l'énumération et de la dominance des invocations, nous rappelle les séries des litanies mariales: après quelques vers, à l'anaphore «Mère» succède l'anaphore «Vierge», puis «Vase», etc. Cette liste peut être poursuivie de façon libre, mais il faut rester vigilant au schéma des rimes: aabaabccbcb, et au type de clausules très en vogue au Moyen Âge (Hunt 2007: 176): mer/amer/amere/l'entamer/amer/mere dans les six premiers vers de la dernière strophe et encore une fois: «amere» dans le neuvième vers. Maraud indique que le tercet monorimique aide à terminer l'infinité de l'énumération litanique, ce qui pourrait être le signe de l'épuisement de la formule litanique (Maraud 1994: 184). Mentionnons tout de même que ces vers ne forment pas complètement des monorimes et de plus, dans les différentes copies de cette prière dans les manuscrits, cette strophe ne clôt pas toujours la prière de Thibaut d'Amiens (Meyer 1901: 75).

Le lai anonyme du XIII^e siècle que nous avons choisi se compose de dix-sept strophes, ses vers comptent entre quatre et huit syllabes. Dans les strophes III et IV, la construction «Tu es» suivie de l'image métaphorique de Marie apparaît une seule fois, au début du premier vers. Dans les strophes V, VI et VII, elle apparaît non seulement dans le premier vers, mais est répétée dans un autre vers de la strophe (pas nécessairement le deuxième). Enfin, à partir de la strophe VIII, on trouve la construction au début des deux ou même trois premiers vers de chaque strophe:

Tu es basmes naturés, [...]
 Tu es picumens savorés. (V)
 Tu es flours [...]
 Tu es fruis (VI)
 Tu es li pors [...]
 Tu es confors (VII)
 Tu es solaus,
 Tu es journaus (VIII)
 Tu es rosiers,
 Tu es vergiers (IX)
 Tu es clartés,
 Tu es purtés,
 Tu es li savelus osteus (X)
 Tu es sacraires enbasmés,
 Tu es celiers enpieumentés (XI)
 Tu es la verge Aaron,
 Tu es li temples Salomon,
 Tu es la maison d'ourison (XII).

(*Lais et descorts français...* 1901: 70)

Comme on peut le voir, la formule anaphorique «Tu es» demeure un constituant déterminant du vers litanique de ce lai. Cependant, elle est fortifiée par la présence de titres singuliers à des endroits significatifs: le lai s'accomplit par l'exclamation «Dame sainte Marie!», ce vers s'accorde avec «Bele douce Roine» qui est aussi le dernier vers de la strophe, alors que les autres apostrophes apparaissent en position initiale.

Ce lai apporte un autre argument à l'hypothèse selon laquelle, dans la poésie médiévale de France, le vers litanique se cache dans des formes irrégulières: plutôt que de s'énoncer dans des répétitions marquées et régulières, il apparaît sporadiquement dans les titres toujours changeants. Prenons le cas de la quinzième strophe:

Douce dame ki Dieu portas,
 Ki de ton saint lait l'alaitas,
 Virge fus & virge enfantas;
 Par ta misericorde
 A Jhesus nous racorde.

(*Lais et descorts français...* 1901: 71)

Les trois vers du début sont des octosyllabes, les deux derniers, des hexasyllabes. La règle de ce lai veut que le dernier vers en strophe compte six syllabes — parmi les dix-sept strophes, on ne trouve qu'une seule exception à cette règle. Les premier et troisième vers de la citation peuvent facilement être dichotomisés en vers séparés de quatre syllabes: «Douce Dame / ki Dieu portas», ce qui les rapprocherait de la structure de la sixième strophe où on lit: «Tu es li fruis / ki Nous conduis». Il serait également utile de séparer le troisième vers pour créer de cette manière l'anaphore de «Vierge». Ainsi, nous pouvons supposer qu'outre les relations entre les vers, les relations entre les strophes aident à dévoiler certains traits litaniques. On a pu observer cette tendance avec l'anaphore «He» qui introduit au niveau des strophes les receveurs successifs de la plainte de la Mère de Dieu. Ici, les invocations ne suivent aucun ordre préétabli, mais l'image de la Vierge apparaît comme achevée quand les titres, qui commencent par l'épithète «Douce», par le nom «Dame», par la construction: «Tu es» suivie d'un nom et d'un adjectif, etc., sont égrenés au sein des strophes et qu'ils s'éclairent mutuellement.

b) Les parties litaniques composées d'un schéma métrique différent de l'œuvre dans laquelle elles ont été introduites

L'analyse suivante se focalise sur les œuvres dans lesquelles les parties litaniques utilisent une versification différente de celle de l'œuvre initiale. À la fin de cette partie, nous examinerons ainsi la façon dont a été composé le lai dans *Mélusine* de Coudrette. Mais avant Coudrette, une certaine tradition d'employer la taille du lai dans la forme de la litanie existait déjà, comme on l'a vu par exemple ci-dessus avec le cas du lai anonyme. L'œuvre principale de la dévotion mariale en France médiévale, le recueil des miracles de Gautier de Coincy, dans lequel les chansons pieuses servent d'intervalles entre les livres des récits, en donne un autre exemple. Nous analyserons également ici deux litanies mariales, l'une insérée dans le miracle de Rutebeuf et la seconde dans *Le Roman dou lis*, que l'on a appelé «Panégyrique de la Vierge en vers» (Castets 1918–1920).

La troisième chanson du premier cycle des miracles de Gautier de Coincy représente le genre du lai. *Roïne celestre* est composée de trois strophes d'une longueur de trente-six vers. Ce qui est le plus important dans notre analyse est la variété métrique de ce lai qui contient des vers de mètres différents, du tétrasyllabe à l'octosyllabe. Cependant, on ne peut pas négliger le fait que dans les lignes qui correspondent à la partie litanique des invocations, une certaine régularité se fait remarquer: celle des exclamations courtes. Les vers qui nomment le personnage de la Vierge Marie sont le plus souvent des pentasyllabes ou hexasyllabes: «Roïne celestre», «Pucele sacree», «Haute damoisele», «Virge beneüree», «Roïne ennouree» (Sullivan 2005: 127–128). Ces apostrophes de la première strophe ne figurent pas dans une séquence mais apparaissent dans des vers éloignés (1 et 6, 21, etc.). Néanmoins, la répétition d'une

structure plus complexe contribue aussi à un effet de litanie dotée de la taille du lai. *Rojne celestre* débute sur l'invocation:

Royne celestre!
Buer fusses tu née.

Ces vers sont partiellement répétés dans les vers 9 et 10:

Royne enourée!
Buer fusses engenrée;

La première strophe se termine aux vers 22–24, comprenant toujours la phrase «buer fusses»:

Mes qui te sert,
Dieu en sert.
Que buer fusses tu née!

La tendance à employer la répétition de parties variées de strophes (le distique, le vers — un élément de ce distique, la clausule du vers) est forte bien que, à ce point, elle ne puisse être reconnue que dans la première strophe. Même si la deuxième et la troisième strophe contiennent des apostrophes et périphrases de Sainte Marie: «Fontaine de grace / Mere Dieu, Marie» (Sullivan 2005: 128, deuxième strophe, vers 1–2), «Rose fresche et clere» (Sullivan: 129, troisième strophe, vers 1), celles-ci sont moins fréquentes. Le couronnement de cette construction sophistiquée a lieu à la fin du lai — tout au long des huit derniers vers, trois invocations apparaissent dans la première, la quatrième et la huitième ligne, alors que des supplications sont assemblées dans la deuxième, la quatrième et la cinquième ligne, toutes soumises à la rime avec le morphème *corde*:

Mère de concorde
Fai ma pais et ma corde.
Pechiez m'a tout tain et merci.
Doiz de douceur, merci, merci.
A ton douz fil me racorde.
Maint descorde
As recordé,
Fonz de miséricorde...

(Sullivan: 130)

«Fons de misericordie», le dernier vers de *Rojne celestre*, correspond à l'apostrophe du vers initial de la deuxième strophe. La clôture est donc assurée par la correspondance à la fois sémantique au niveau des strophes et formelle au niveau des vers.

Pour donner un exemple du vers litanique introduit dans le genre dramatique, citons *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf, où, au moment où Théophile commence sa prière, les quatrains d'alexandrins laissent place à des strophes plus longues et des vers plus courts (des hexasyllabes):

Je n'os Dieu ne ses saintes ne ses sainz reclaimer,
 Ne la tres douce Dame que chascuns doit amer.
 Més por ce qu'en li n'a felonie n'amer,
 Se je li cri merci nus ne m'en doit blasmer.
 Sainte roïne bele,
 Glorieuse pucele,
 Dame de grace plaine
 Par qui toz biens revele,
 Qu'au besoing vous apele
 Delivres est de paine;
 Qu'a vous son cuer amaïne
 Ou pardurable raine
 Avra joie novele.
 Arousable fontaine
 Et delitable et saine,
 A ton Filz me rapele!

(Rutebeuf 2001: 568)

La prière se poursuit avec neuf douzains rimant en aabaabbbabba. L'égalité métrique des vers composant cette «litanie» a donc été conservée, en revanche cet exemple suggère que la forme de la litanie exige une versification différente de celle du mètre assez long du miracle.

Le poème *Li Romans dou Lis* inclut un nombre significatif de strophes différentes tant par leur nombre de vers et la longueur de ceux-ci que par l'arrangement des rimes, il n'est donc pas exceptionnel que la partie dite litanique soit construite sur un mode distinct. Il convient tout de même de remarquer que les vers utilisés ici sont parmi les plus courts (pentasyllabes entre des vers de sept, huit, et dix syllabes). Le fragment qui nous intéresse compte environ cent vers et son but est de préparer le lecteur à la scène de l'Annonciation. La composition repose sur l'alternance de périphrases mariales avec le vers: «C'est le nom Marie» (apparaissant aussi sous la forme «Ou nom de Marie», ou «Le nom de Marie», «Par le nom Marie», «Prent ou nom Marie»). Dans ce cas-là, la proposition de lire ce texte comme une litanie est valide tant par son sujet que par sa forme, similaire au modèle de *responsorium* — *versiculum*:

Estoile marine / Qui point ne s'encline,
 C'est le nom Marie.
 Estoile dou main / Dou regart serain,
 C'est le nom Marie.
 Plus enluminée / Que lune rondec,
 C'est le nom Marie.

(Castets 1918–1920: 35–37)

Le couplet semble être parfaitement complété par une phrase toujours identique, mais comment affirmer que la litanie s'achève à cet endroit? Car ce qui est particulièrement intéressant dans ce roman, c'est le fait que même si le thème de la partie litanique diffère, la répétition ou l'énumération réapparaît parfois au sein du texte, comme dans un fragment semblable à la litanie «au nom de Marie» dont il reprend les procédés stylistiques, et consacré au fils de Dieu:

Jhesus, ce est nom de confort [...],
 Jhesus est nom de medecine [...],
 Jhesus, c'est le nom de pitié,
 Jhesus, c'est le nom d'amitié [...].

(Castets 1918–1920: 47–48)

Mais si dans le fragment consacré à Marie, «C'est le nom Marie» revient tous les trois vers, ici les répétitions n'apparaissent pas de façon régulière.

Conformément à sa nature de roman généalogique, le roman *Mélusine*, terminé par une prière, le lai de Coudrette, doit assurer la bénédiction de toute la famille. On y trouve ainsi la formule: «secours cette lignee si noble et belle, celle de Parthenay». La structure de ce passage comprend une abondance d'éléments essentiels à la litanie, notamment l'énumération des saints avec la répétition de l'épithète «saint» et le parallélisme syntaxique avec l'usage de formules:

Faïctez que nous soyons compris
 Finablement
 Ou regne le Pere et le Filz,
 Ou ciel, et le Saint Esperilz,
 Et sera pardurablement.
 Saint Souvestre, Saint Augustin,
 Saint Mor et saint Severin,
 Saint Martin, Saint Nycholas [...].

(Coudrette 2009: 528)

En outre, la litanie de Coudrette est délimitée par des expressions commençant par «Doux Dieu» qui renvoient au triple *Agnus Dei* et l'ordre d'apparition des personnages invoqués dans les litanies de l'Église est maintenu. La forme des supplications indique l'individualité de celui qui prie: «Je vous supplie», «Je vous requier à haulte aleine».

La taille des vers est variable, quelques vers contiennent un seul mot, une expression courte, deux noms de saints, tandis que d'autres, une phrase complète: tout cela prouve que la règle principale de ce lai est le manque de règles. Les répétitions comme celles évoquées plus haut dans le lai pieux anonyme sont absentes, c'est plutôt l'énumération qui domine.

Comment la forme de la litanie est-elle ici comprise dans la taille du lai? Premièrement, il faut mentionner que le roman de Coudrette est composé d'octosyllabes à rimes plates qui constituent, comme cela a été remarqué au début de cette partie, le mètre commun des paraphrases de litanies dans les langues vernaculaires au Moyen Âge. Seule la litanie ne suit pas cette versification:

Si c'est un descort religieux qui clôt le tout, est-ce qu'il a voulu nous faire comprendre que les parties de son roman ne sauraient pas concorder, comme on serait tenté de le dire en recourant à une paronomase très en vogue depuis Rutebeuf? Ça serait probablement aller trop loin. Mais si le lai, lui aussi, érige des traits métriques tels que l'anisosyllabisme, l'hétérogénéité et la dissymétrie en principe, il n'en serait pas peut-être pas moins légitime d'y voir un signal poétologique et idéologique à la fois. (Wolfzettel 2008: 393)

Contrairement à la liste de titres mariaux de l'*alba* provençale exprimée en décasyllabes, ici la densité de la liste se dissout dans cette pièce polymétrique à l'alternance de vers longs et brefs propre au lai, de manière à ce que les invocations apparaissent comme éparpillées. Celles-ci se caractérisent, fuyant la répétition, par une longueur variable: comme les vers litaniques de ce lai sont composés de trois ou cinq syllabes, leur insertion au sein de l'œuvre composée, rappelons-le, d'octosyllabes, troublerait certainement sa régularité. Enfin, en fonction de la copie, les signes de fin de la litanie (et en même temps de l'œuvre entière) sont divers; citons, parmi les plus importants, le mot «Amen» (Roach 1978: 188, 190, 195, 197–198, 202, 205, 207, 210, 212, 215).

Conclusion

L'histoire de la littérature jusqu'à 1400 nous a montré la justesse de ce que Coudrette énonçait dans *Mélusine*: la taille du lai a souvent été choisie pour les formes litaniques. La forme du lai est la proposition, la réponse et la solution à la question soulevée par Maraud concernant la fin (la finalisation) dans la litanie. Maraud insiste sur le fait que «la mise en œuvre d'une formule répétitive exige la construction d'une clausule efficace» (Maraud 1994: 185), sinon «une série répétitive» reste interminable (Maraud: 182).

Lorsque la litanie copie le schéma métrique de l'œuvre à laquelle elle est intégrée, le point de délimitation peut être difficile à identifier, à moins que la prière ne contienne le signe religieux *Amen*. D'après ce qui précède, il semble que les façons de manifester la singularité de la partie litanique soient nombreuses: dans le poème de Renclus de Moiliens, la réflexion remplace les leçons de morale, dans le dit de Rutebeuf, l'énumération des noms métaphoriques de Marie donne place aux joies, enfin Digulleville dégage un fragment qu'il nomme «complainte» dans son poème allégorique.

Les exemples lyriques prouvent que l'élément litanique peut s'implanter dans des parties différentes, comme au début de l'œuvre (le commencement captivant de *Vera vergena Maria*) ou seulement dans une strophe choisie (celle avec l'anaphore «Flors» de la chanson de Vidal). Quant à l'*alba*, la tendance litanique ne prévaut dans aucune des parties, demeurant un registre qui apparaît et disparaît sporadiquement, touchant des personnages et des images variables.

La délimitation de la litanie est plus claire quand la versification change plusieurs fois dans l'œuvre, comme dans *Li Romans dou lis* où l'on repère facilement la fin, mais la raison pour laquelle la litanie finit à ce moment exact reste inconnue. Cela peut donner l'effet que la litanie est répandue dans toute l'œuvre et qu'elle peut être prolongée dans différentes parties, et donc qu'il s'agit toujours non de la fin, mais d'une suspension de la forme litanique. Néanmoins, quand le lai se différencie du reste d'une œuvre par son schéma métrique, le signe de la fin de la litanie est parfait. Cela semble être la raison pour laquelle Coudrette a employé le lai à la fin de son œuvre. Bien qu'il semble que les signes de fin soient plus forts dans les lais de Gautier de Coincy ou dans les lais anonymes parce qu'ils reprennent la structure des vers du début de la pièce, le fait qui mérite notre attention est que la taille du lai a été choisie pour la Litanie des Saints. Même si l'on a vu comment la forme litanique accueille le genre du lai, celle-ci a lieu dans le cadre de la prière mariale et de la dévotion mariale, qui domine aussi dans les autres genres analysés ici. En se plaçant dans la continuité d'une certaine tendance du lai litanique, Coudrette fait cependant le choix autonome d'en changer le destinataire, ce qui ne doit pas être sous-évalué.

Bibliographie

- Batany Jean (1989), *Un charme pour tuer la mort, la strophe d'Hélinant* [in:] *Farai chansoneta novela. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean Charles Payen*, Centre de Publication de l'Université, Caen.
- Bayle Marc Antoine (1879), *Anthologie provençale; poésies choisies des troubadours du 10e au 15e siècle*, A. Makaire, Aix.
- Bec Pierre (1977), *La lyrique française au Moyen Âge XIIe–XIIIe s. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. I, Picard, Paris.
- Berger Samuel (1884), *La Bible française au Moyen Âge: étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Imprimerie Nationale, Paris.
- Cardenal Peire (1957), *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180–1278)*, éd. R. Lavaud, É. Privat, Toulouse.
- Castets Ferdinand (1918–1920), «*Li Romans dou li*», *panégyrique de la Vierge en vers du XIIIe siècle*, «*Revue des langues romanes*» 60.
- Combarieu Micheline, de (1981), *Les prières à la Vierge dans l'épopée* [in:] *La prière au Moyen Âge (littérature et civilisation)*, Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Couldrette (2009), *Mélusine: Roman de Parthenay ou Roman de Lusignan*, éd. M. W. Morris, J.-J. Vincensini, E. Mellen Press, New York.
- Digulleville Guillaume, de (1895), *Le pèlerinage de l'âme*, Nichols and sons, London.
- Hamel Anton Gerard, van (1885), *Introduction* [in:] R. de Moiliens, *Li romans de Carité et Miserere*, F. Vieweg, Paris.
- Histoire de la France littéraire. Moyen Âge–XVIIe siècle* (2006), éd. F. Lestringant, M. Zink, Presses Universitaires de France, Paris.
- Hunt Tony (2007), *Miraculous Rhymes: The Writing of Gautier de Coinci*, Brewer, Cambridge.
- Jeanroy Alfred (1934), *La poésie lyrique des troubadours II*, Didier, Toulouse.
- Krzywkowski Isabelle (2002), *La litanie: une écriture sans fin de la fin* [in:] *Anamorphoses décadentes. L'Art de la défiguration 1880-1914. Études offertes à Jean de Palacio*, éd. I. Krzywkowski, S. Thorel-Cailleteau, P.U.P.S., Paris.
- Lais et descorts français du XIIIe siècle* (1901), éd. A. Jeanroy, H. Welter, Paris.
- Långfors Arthur (1916), *Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque Nationale, XXXIX*, vol. 2 [in:] *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, Imprimerie nationale, Paris.
- Léglu Catherine (2000), *Between Sequence and Sirventes: Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*, Legenda, Oxford.
- Les albas occitanes* (2008), éd. C. Chaguinian, H. Champion, Paris.
- Les joies du Gai savoir: recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la gaie science (1324–1484)* (1914), éd. A. Jeanroy, Privat, Toulouse.
- Les Prières aux saints en français à la fin du Moyen Âge* (1982), éd. Pierre Rézeau, Droz, Genève.
- Maraud André (1994), *Litanies, rimes, refrain* [in:] *La répétition*, éd. S. Chaouachi, A. Montadon, Université de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand.
- Meyer Paul (1901), *Prières et poésies religieuses tirées d'un manuscrit lorrain (Arsenal 570)*, «*Bulletin de la Société des anciens textes français*» 27.
- Moiliens Renclus, de (1885), *Li romans de Carité et Miserere*, F. Vieweg, Paris.

-
- Müller Catherine M. (2001), *Pour une poétique de la dénomination dans 'Mélusine' de Jean d'Arras et de Coudrette*, «Le Moyen Âge» CVII [en ligne:] www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2001-1-page-29.htm [consulté le 16 août 2016].
- Oroz Arizcuren Francisco J. (1972), *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, Excma. Edición crítica, traducción, notas y glosario. Versión revisada para Corpus des Troubadours, 2011 [en ligne:] http://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=192 [consulté le 16 août 2016].
- O'Sullivan Daniel E. (2005), *Marian Devotion in Thirteenth-century French Lyric*, University of Toronto Press, Toronto.
- Planche Alice (1993), *Aux marges du dit. Un type de parenthèse, l'énumération* [in:] *Narrations brèves. Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystyna Kasprzyk*, éd. P. Salwa, E. D. Żółkiewska, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Roach Eléonor (1977), *La tradition manuscrite du «Roman de Mélusine» par Coudrette*, «Revue d'histoire des textes», n°7.
- Romagnoli Patrizia (2008), «*Vostre est toute la journée: les temps du clerc, du seigneur et de la fée dans le 'Roman de Mélusine' de Coudrette*» [in:] *550 ans de Mélusine allemande — Coudrette et Thüiring von Ringoltingen*, éd. A. Schnyder, J.-C. Mühlethaler, Peter Lang, Bern.
- Rutebeuf (2001), *Œuvres complètes: Texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink*, Livre de poche (Classiques Garnier), Paris.
- Sadowski Witold (2011), *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Seláf Levente (2008), *Chanter plus haut: la chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge*, Honoré Champion, Paris.
- Wolfzettel Friedrich (2008), «*Songe*» et/ou «*histoire*». *Le roman de 'Mélusine' de Coudrette ou le roman conte de fées au carrefour du système générique du Moyen Âge tardif* [in:] *550 ans de Mélusine allemande*, éd. A. Schnyder, J.-C. Mühlethaler, Peter Lang, Bern.
- Zumthor Paul (1982), *Le rythme dans la poésie orale*, «Langue française» 56.
-

MACIEJ KIDAWA
Uniwersytet Warszawski*

MACIEJ MARYL
Instytut Badań Literackich
PAN**

**KRZYSZTOF
NIEWIADOMSKI**
Instytut Historii PAN***

Teksty elektroniczne w działaniu: typologia gatunków blogowych

Electronic Texts in Action:
Typology of Weblog Genres

Abstract

This article presents an empirically generated typology of weblog genres based on the analysis of 322 popular Polish blogs. The analysis was informed by Carolyn Miller's (1994) concept of genre as social action and was focused on three aspects: (1) subject of utterance or exigence; (2) author and communication; (3) genre coherence. Following genres are proposed and discussed: criticism, advice, diaries, modelling, reflection, information, filter, and fictionality.

- * Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich
Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00–927 Warszawa
e-mail: maciej.kidawa@op.pl

- * Pracownia Poetyki Historycznej Centrum Humanistyki Cyfrowej
Instytutu Badań Literackich PAN
ul. Nowy Świat 72, 00–330 Warszawa
e-mail: maciej.maryl@ibl.waw.pl
[autor korespondujący]

- * Zakład Dziejów Inteligencji i Historii Idei XIX i XX w. Instytutu Historii PAN
Rynek Starego Miasta 29/31, 00–272 Warszawa
e-mail: kniewiadomski@tlen.pl

Artykuł powstał w ramach projektu *Blog jako nowa forma piśmiennictwa multimedialnego*, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/06232.

WPROWADZENIE

Blog jako działanie

Celem tego tekstu jest przedstawienie typologii gatunków blogowych stworzonej na podstawie materiału empirycznego. Blog, jako młoda forma piśmiennictwa, intensywnie się rozwija w różnych kierunkach, remediując inne gatunki literackie i nieliterackie. Zajmujemy się tym zagadnieniem od kilku lat na podstawie różnorodnego materiału. Badanie *Blog to... blog* stanowiło pierwszą próbę konceptualizacji blogu jako platformy dla różnorodnych gatunków (Gumkowska, Maryl i Toczyski 2009). Następne badania wiązały się z próbami osadzenia gatunków blogowych w tradycji literackiej, co pozwoliło opisać takie gatunki, jak dziennik elektroniczny (Maryl 2013), blog literacki (Maryl 2015, rozdz. 8) czy *startup* literacki (Maryl 2016a w druku). Podejście to okazało się jednak niewystarczające w odniesieniu do blogów odwołujących się do nieliterackich typów dyskursów.

Spróbowaliśmy zatem zbudować typologię gatunków blogowych na podstawie kategorii wykorzystywanych przez samych twórców w największych polskich serwisach blogerskich (zob. Maryl i Niewiadomski 2013) oraz, następnie, w wybranym do bardziej szczegółowej analizy serwisie Bloog.pl (Maryl, Niewiadomski i Kidawa 2016; szczegółowy opis zastosowanej metodologii: Maryl 2016b w druku)¹. Przywołane badania nie dostarczyły materiału do pełnej typologizacji gatunków blogowych. Aby wykonać to zadanie, potrzebowaliśmy metodologii zdolnej objąć teksty literackie i użytkowe, a jednocześnie wolnej od jałowych zestawień tematycznych. Co więcej, szukaliśmy podejścia, które będzie czule na — istotne w dyskursie elektronicznym — aspekty społecznościowe i komunikacyjne.

Najodpowiedniejsza do tego celu wydała się koncepcja Carolyn R. Miller, która — inspirowana nową retoryką, socjologią humanistyczną i etnometodologią — proponuje funkcjonalne rozumienie gatunku jako czynności społecznej. Badaczka postuluje badanie dyskursu w działaniu: gatunek jest według niej wyrazem działania wykonanego w jakimś

¹ Ze względu na fakt, że prezentowane w tym tekście analizy są dość obszerne, rezygnujemy z referowania literatury przedmiotu. Wyczerpujący przegląd stanu badań czytelnicy znajdą w naszych wcześniejszych artykułach cytowanych w tym tekście.

celu i w określonym kontekście (Miller 1994: 21). Według badaczki „gatunek to retoryczne narzędzie pośredniczące między prywatnymi intencjami a potrzebami o naturze społecznej”, które „łączy prywatne z publicznym, jednostkowe z powtarzalnym” (Miller 1994: 31).

Koncepcję tę Miller zastosowała do badania blogów we współpracy z Dawn Shepherd. Badaczki twierdzą, że takie teksty realizują mocno zakorzenione potrzeby retoryczne. Kluczowy dla zrozumienia tej koncepcji jest termin *exigence*, wywiedziony z retoryki Lloyda F. Bitzera. Określa on sytuacyjną potrzebę podjęcia czynności retorycznych. Termin ten w języku polskim przekłada się jako „nagląca potrzeba” lub „sprawę aktualnej wagi” (por. Budzyńska-Daca 2011: 141). Analiza retoryczna ma pomóc wskazać takie potrzeby zarówno po stronie blogerów, jak i czytelników:

Pojmując motywację [*exigence*] jako „zobiektywizowaną potrzebę społeczną”, która funkcjonuje jako motyw retoryczny, musimy scharakteryzować gatunkową motywację [*exigence*] blogu jako pewną szeroko podzielaną, stałą potrzebę pielęgnowania i uprawomocnienia siebie; [...] musimy ulokować tę potrzebę na przecięciu sfery prywatnej i publicznej, gdzie kwestie tożsamościowe są najbardziej problematyczne. (Miller i Shepherd 2004: 14)

Analiza retoryczna postulowana przez autorki zakłada badanie blogujących wspólnot, powracających potrzeb (*recurrent exigencies*), jakie w nich powstają, oraz ról retorycznych, w których występują członkowie wspólnoty (Miller i Shepherd 2004: 2). Autorki dochodzą do wniosku, że blog odpowiada — w sposób właściwy naszej epoce — na ponadczasową potrzebę retoryczną ekspresji siebie (Miller i Shepherd 2004: 15). Badaczki zauważają jednak, że być może „blog już teraz ewoluuje w kilka gatunków, odpowiadających na różne potrzeby” (Miller i Shepherd 2004: 9). Po upływie dekady należy stwierdzić, że to przypuszczenie okazało się trafne. Blogi można już nie tylko dzielić na podkategorie wyróżniane na przykład ze względu na rodzaj poruszanej tematyki, lecz także wyróżniać poszczególne formy gatunkowe — wykrystalizowane w odpowiedzi na różnorodne potrzeby retoryczne — i opisywać charakterystyczne dla nich cechy komunikacyjne, językowe czy też konstrukcyjne. Naszym wyjściowym założeniem jest właśnie stwierdzenie, że przy zastosowaniu analizy retorycznej można zaobserwować takie skonwencjonalizowanie poszczególnych podkategorii blogów, które uprawnia do mówienia o nich w kategorii osobnych gatunków. Przedstawione poniżej opisy poszczególnych gatunków powstały na podstawie analizy prowadzonej w trzech płaszczyznach:

Przedmiot, czyli nagląca potrzeba retoryczna. Określając przedmiot kolejnych blogów i próbując w ten sposób stworzyć płaszczyznę analizy całej próby, mierzyliśmy się z dwiema pokusami uproszczenia tworzonej kategoryzacji. Pierwszą z nich było tworzenie tematycznej typologii blogów. Zamiast niej wypracowaliśmy myślenie o przedmiocie blogu, które na pierwszym planie umieszcza motywację retoryczną — działania podejmowane w celu zaspokojenie konkretnych potrzeb komunikacyjnych. Druga pokusa polegała na wyznaczeniu prostej osi, która pozwoliłaby ulokować blogowe gatunki pomiędzy dwoma biegunami blogowania: dyskursem egotycznym skupionym na blogującym podmiocie (ekspresja siebie) oraz dyskursem skoncentrowanym na opisywaniu i komentowaniu świata zewnętrznego (obiektywizm, manifestowana neutralność podmiotu). Mapowanie blogosfery za pomocą opozycji „ja” – „świat” jawiło się jako dobre narzędzie różnicujące poszczególne gatunki, ale tak naprawdę prowadziło do uproszczeń i wydawania arbitralnych ocen. Postanowiliśmy zatem szukać przedmiotu każdego z wyróżnionych gatunków — czyli potrzeby

retorycznej, którą realizuje — zarówno w miejscu przecięcia tego co prywatne i publiczne, jak i w relacji do samego dyskursu, określonego przez przywołane już dwa podejścia do blogowania: egotyczne i obiektywizujące (manifestowana neutralność podmiotu). Przyglądaliśmy się temu, jak blogerzy piszą o sobie i o świecie zewnętrznym, widząc w obu wielkich tematach ich twórczej aktywności nie tyle dwa bieguny, ile współwystępujące wymiary, które w nieco innej konfiguracji pojawiają się w każdym z blogowych gatunków.

Autor i komunikacja, czyli aspekt społecznościowy. Druga płaszczyzna analizy dotyczyła roli społecznej autora blogu i sposobu komunikacji z czytelnikami — zjawisk kluczowych przy badaniu blogowania rozumianego jako działanie społeczne. Uwzględniliśmy tu następujące aspekty: (i) unaoczniająca się w blogach autorska perspektywa doświadczania i opisywania świata; (ii) dyskurs autotematyczny (np. dominujące wzory autoprezentacji, nasycanie języka formami subiektywnymi); (iii) „ja blogujące” jako temat blogu. Aspekt społecznościowy badania dotyczył również rodzaju wirtualnej wspólnotowości związanej z danym gatunkiem. Analizując komentarze i dyskusje na blogach, skupiliśmy się przede wszystkim na następujących kwestiach: (i) liczba komentarzy (czy prowadzona jest dyskusja, jak długo trwa); (ii) wspólnota komentujących (czy w dyskusjach biorą udział przypadkowi uczestnicy czy stali komentatorzy; czy autor także zabiera głos); (iii) tematyka dyskusji (ukierunkowanie komentarzy na przedmiot postu lub na osobę autora; chęć dyskusowania lub pochwalenia twórcy).

Spójność, czyli charakterystyka gatunku. Trzecia płaszczyzna analizy odnosi się do powtarzalności cech szczególnych, pozwalających odróżnić gatunki od siebie. Spójność gatunku blogowego to inaczej jego właściwość integrująca — nić przewodnia łącząca setki wpisów w jeden blog oraz wiele blogów w jeden gatunek. Czy też, innymi słowy, stała, która organizuje gatunek. W wyróżnionych przez nas gatunkach tę funkcję pełnią różne elementy struktury komunikacyjnej, zawsze jednak mieszczą się one po stronie przedmiotowej albo autorskiej. Ujmując kwestię skrótowo, można powiedzieć, że dwa pierwsze aspekty wyznaczają mapę zależności poziomych między gatunkami blogowymi (gatunek – gatunek), spójność natomiast dotyczy relacji pionowych (wpis – blog – gatunek).

Badanie prowadzone w trzech wskazanych powyżej przekrojach koncentrowało się przede wszystkim na analizie tekstów publikowanych na blogach oraz konstrukcji poszczególnych stron. Warto podkreślić, iż analiza miała charakter transmedialny, tzn. interesowały nas gatunki blogów, niezależnie od typu medium, który przeważał na stronie — a zatem szukamy dominującej motywacji blogów, nie dzieląc ich na blogi tekstowe, fotoblogi, vlogi czy inne. Takie podejście pozwala mówić szeroko o dyskursie blogowym bez utrzymywania sztucznej podziału na media, które są w nim wykorzystywane (por. uwagi w Maryl 2012: 32–33).

Metodologia badania²

Badanie przeprowadzono z wykorzystaniem standardowych technik analizy treści. Na próbę złożyło się 322 popularnych blogów, które wyloniliśmy techniką doboru celowego (por. Nachmias, Nachmias 2001: 198–199). Zdecydowaliśmy się na taką procedurę, by zminimalizować charakterystyczne dla techniki losowej ryzyko pozyskania blogów efemerycznych lub zarzuconych. Blogi wybraliśmy z trzech grup: (i) najpopularniejsze blogi z serwisów Blox.pl,

² W tym miejscu przedstawiamy tylko skrótowy opis metodologii. Wersja pogłębiona w: Maryl 2016b w druku.

Blog.pl, Blog.interia.pl³ i Bloog.pl, (ii) blogi wymienione w branżowych rankingach i raportach o blogosferze⁴, (iii) finaliści i laureaci konkursu Blog Roku (edycja 2012).

Blogi analizowaliśmy w duchu teorii ugruntowanej — poszczególne teksty interpretowaliśmy pod kątem wymienionych wyżej wyznaczników i dobieraliśmy je w grupy według zauważonych tendencji (por. Lonkila 1995: 41–51). Grupy były następnie analizowane, dzielone lub scalane podczas zebrań zespołu.

Wypracowaną typologię omawiamy szczegółowo w dalszych partiach tekstu. Poszczególne gatunki traktujemy jako prototypy czy typy idealne, a więc poszczególne blogi realizują dany wzorzec jedynie w pewnym stopniu — często dostrzegaliśmy współwystępowanie w jednym blogu kilku konwencji gatunkowych. W takich wypadkach zawsze ocenialiśmy, który z nich odgrywa rolę wiodącą i przypisywaliśmy każdy blog do jednej grupy gatunkowej. Po uzgodnieniu definicji członkowie zespołu klasyfikowali poszczególne blogi do tych kategorii. Udało się uzyskać zgodność ocen między koderami rzędu 69%⁵. Jest to wynik średni, na który wpływ miały zarówno prototypowy charakter kategorii, jak i synkretyzm gatunkowy samych blogów. Wyniki uzgodniono następnie w ramach zespołu. Tabela 1 przedstawia rozkład gatunków w próbie. Nie należy jej utożsamiać z rozkładem gatunków w populacji blogów.

Tabela 1. Rozkład gatunków w próbie. N=322

Gatunek	Liczba wystąpień	% wszystkich (N=322)
krytyka	97	30,12
porada	79	24,53
diarystyka	55	17,08
modelowanie	30	9,32
nieblog	15	4,66
refleksja	13	4,04
informacja	13	4,04
filtr	13	4,04
fikcjonalność	5	1,55
inne	2	0,62

³ W trakcie opracowywania wyników badań i tworzenia tego artykułu portal Interia zamknął swój serwis blogowy. W związku z tym wszystkie cytaty i odwołania do blogów prowadzonych na domenie interia.pl podajemy za wersjami blogów, które pobraliśmy z internetu w 2013 roku.

⁴ Na podstawie: Baran i Miotk 2013 oraz branżowych rankingów: *Top polskich blogów* (online: <http://www.wirtualne-media.pl/artykul/top-polskich-blogow-na-czele-wojciechowska-kotlet-tv-pani-basia-palikota-czubaszek-i-mucha>, dostęp: 1.10.2014 r.); *Ranking najbardziej-wplywowych blogerow w 2013 roku* (online: <http://www.kominek.in/2014/01/ranking-najbardziej-wplywowych-bloggerow-w-2013-roku/>, dostęp: 1.10.2014 r.); *Oto, który blogerów cenimy i dlaczego* (online: <http://ilonapatro.com/2013/12/oto-ktorych-bloggerow-cenimy-i-dlaczego/#more>, dostęp: 1.10.2014 r.).

⁵ Kappa Cohena = 0,622. Zgodność obliczyliśmy przy pomocy program ReCal3. Zob.: Freelon 2010.

Przygotowując to badanie, założyliśmy, że będą nas interesować tylko te strony internetowe, które funkcjonują jako byty osobne, dysponujące własnym tytułem i adresem URL. Nie bierzemy więc pod uwagę statycznych stron internetowych, które można określić mianem blogów nominalnych (Maryl 2015: 215), tzn. zawierających przypadkowo dobrane osobiste zapiski i niewykorzystujące formatu blogowego. Nie analizowaliśmy także blogów zbliżonych do „blogowspólnot” (Cywińska-Milonas 2002), tj. portali, w których zrzeszeni są różni blogerzy publikujący wpisy najczęściej poświęcone określonej tematyce.

BLOGI KRYTYCZNE

Przedmiot

Za blogi krytyczne uznajemy strony, których autorzy swoją pisarską aktywność koncentrują na wyrażaniu swojego stosunku do świata i formułowaniu ocen dotyczących wybranych przez siebie tematów. Dominującą intencją podmiotu mówiącego rekonstruujemy jako: *chcę mówić o tym, jak oceniam świat i chcę przedstawić własne stanowisko w wybranej przeze mnie sprawie*. Specyfika blogów krytycznych polega na tym, że są one jednocześnie skupione na wyrażającym swoje opinie podmiocie mówiącym i nakierowane na świat zewnętrzny, który jest poddawany krytycznej ocenie blogerów. O ile w przypadku blogów diarystycznych dla autora ważniejsze jest przedstawianie siebie (choć wobec świata), o tyle w blogach krytycznych wyrazistość wygłaszanych opinii, konieczność podawania przykładów i argumentowania powoduje większą koncentrację na świecie zewnętrznym.

Autor i komunikacja

Autorzy blogów krytycznych często występują pod własnym nazwiskiem i dokonują bogatej w informacje autoprezentacji. W ten sposób zabiegają o zaufanie odbiorcy, zaznaczając autentyczność i osobisty charakter przedstawianych opinii. Jednocześnie blogerzy starają się prezentować jako osoby interesujące, których zdanie powinno być dla odbiorców ciekawe. Strategię tę dobrze obrazuje autoprezentacja blogerki Jagny:

Bywa zuchwała, dosadna i szczerza do bólu. Zawsze spada na cztery łapy, umie się rozpychać łokciami, a życie jej niestraszne. Nalogowo czyta, nie pija gównianej kawy, ciągle się uczy i do-szkała, wciąż wierzy, że dostanie list z Hogwartu. (*u Jagny*⁶)

Ważną cechą blogów krytycznych jest ponadprzeciętne zaangażowanie czytelników w dyskusje. Blogi krytyczne często stają się wręcz forami wymiany opinii — im wypowiedzi bardziej wyraziste, tym więcej głosów od czytelników, także polemicznych.

Spójność

Blogi krytyczne należy uznać za reaktywne względem wydarzeń zachodzących w świecie zewnętrznym. Autorzy na bieżąco odnoszą się do frapujących ich zjawisk społecznych, do dyskusji toczonych w przestrzeni publicznej, do nowości w branży,

⁶ <http://ujagny.blog.pl/ksiega-gosci/> [dostęp: 31.10.2014].

którą się zajmują itp. Kolejne wpisy pojawiają się zatem zgodnie z rytmem tego wycinka rzeczywistości, który interesuje blogera, albo za sprawą znaczących doświadczeń podmiotu piszącego (np. rytm doświadczeń lekturowych). Spójność blogów krytycznych przede wszystkim realizuje się jednak w dominacji form oceniających, w skupieniu narracji na komentarzu i podporządkowaniu warstwy opisowej interpretacji. Za tymi zabiegami stoi podstawowa intencja krytycznego blogowania — dokonanie autorskiej oceny rzeczywistości według subiektywnie dobranych kryteriów.

Za przykład realizacji tej intencji niech posłuży cytat z strony *Ironicznego blogu sfrustrowanego człowieka*, traktującego głównie o tym, co we współczesnym społeczeństwie denerwuje wypowiadający się podmiot. Piszący autorytatywnie objaśnia czytelnikowi świat:

Są trzy grupy zawodowe, które najbardziej straciły na upadku komunizmu. Pierwsza z nich to stoczniovcy, druga górnicy, a trzecia to oczywiście kolejarze. Za komuny każda z tych grup miała dobrze, niczym przysłowiowy pączek w maśle. Niestety (dla nich), gdy komuna padła, skończyły się przywileje i od tej pory dupa. (*Ironiczny blog sfrustrowanego człowieka*⁷)

Przytoczony tekst ilustruje najprostsze formy, jakie przyjmuje blogowa krytyka — blogger bez zbędnych wstępów i uzasadnień przechodzi do wyrażenia swoich ocen i emocji. Wypowiedź kończy się tak samo nagle, jak się zaczęła. Zauważalne jest także przekonanie blogera do swoich racji — to typowa cecha blogowej krytyki. Bardziej skomplikowane literacko wypowiedzi krytyczne — bliskie tradycyjnemu felietonowi prasowemu, ale po blogowemu potoczne i dosadne — można znaleźć na blogu *Mam wątpliwość*⁸ prowadzonym przez Aleksandrę Radomską czy też na przywoływanym już blogu *u Jagny*.

W części blogów krytycznych o spójności decyduje również regularne publikowanie wpisów realizujących wzorzec gatunkowy recenzji prasowej. Zazwyczaj poszczególni blogerzy specjalizują się w recenzowaniu dzieł kultury lub produktów z jednej sfery rzeczywistości. Dobrym przykładem są blogi zawierające recenzje książek — np. *Książki Patiopei*⁹ czy *Miasto książek*¹⁰. Podobieństwo wpisów do prasowych recenzji zbliża te blogi do dyskursu mediów tradycyjnych, ale — z drugiej strony — oddala je od niego charakterystyczne otwarcie na tematykę codzienności i wprowadzanie wątków intymnych, domowych. Do recenzji wkrada się wówczas charakterystyczny dla blogów ton prywatności, który raczej nie pojawia się w ten sposób w analogicznych tekstach publikowanych w prasie.

BLOGI PORADNIKOWE

Przedmiot

Motyacją do prowadzenia blogów zaliczonych przez nas do tej kategorii jest chęć udzielania porad dotyczących sfer rzeczywistości, w których blogerzy czują się kompetentni. Autorzy podpowiadają czytelnikom najlepsze i najskuteczniejsze rozwiązania oraz przestrzegają przed potencjalnymi błędami. Ich wpisy charakteryzuje

⁷ <http://frustrat.blog.pl/id,333087573,title,Narod-chce-czerwonej-gwiazdy-krzyczy-wiec-komuno-wroc,index.html?smoybbtticaid=6139f5> [dostęp: 31.10.2014].

⁸ <http://mamwatpliwosc.blog.pl>.

⁹ <http://www.książki-patiopei.blogspot.com>.

¹⁰ <http://miastoksiążek.blox.pl>.

poetyka opisu procedury — przedstawiane są w nich ciągi czynności, których wykonanie ma przynieść pożądany skutek. W blogach poradnikowych dominuje dyskurs dydaktyczny — mają one nauczyć odbiorcę osiągania jakiegoś celu. Ważnym aspektem blogowania poradnikowego jest również dzielenie się przez autorów swoim praktycznym doświadczeniem zdobytym podczas profesjonalnego lub hobbystycznego zajmowania się jakimś tematem.

Wiele blogów poradnikowych zawiera nie tylko opisy procedur skutecznego działania, lecz także przedstawia doświadczenia, emocje czy też przygody „ja działającego”. Autorzy porad często uciekają od narracji obiektywizującej i autobiografizują udzielane porady — przedstawiane są one w niezwykłym kontekście codziennego doświadczenia autora. Subiektywizacja blogowych porad z jednej strony wynika z dominującej konwencji blogowej komunikacji, a z drugiej wiąże się ze strategią uwiarygodniania publikowanych treści („sam to przeżywam i sam próbuję każdego rozwiązania, a więc wiem, o czym piszę”). Autobiografizację porad łatwo zaobserwować podczas lektury blogów kulinarnych. Najczęściej podanie przepisu poprzedza krótki wstęp, w którym autor omawia swoje doświadczenia z potrawą i wyjaśnia czytelnikowi, dlaczego zdecydował się na podanie akurat tej receptury. Za przedmiot blogów poradnikowych uznajemy zatem zarówno dziedzinę wiedzy praktycznej, której dotyczą dawane rady, jak i opisywane doświadczenia „ja działającego” (czy też „ja udzielającego porady”).

Autor i komunikacja

Autorzy udzielający porad szukają sposobów legitymizacji swej eksperckiej postawy. Pierwsza z nich polega na legitymizacji poprzez unaocznienie osiągniętych efektów. Ogromną rolę odgrywają tu fotografie publikowane w ramach wpisów — jest to stały element zwłaszcza blogów kulinarnych. Wizualna atrakcyjność przygotowywanych potraw ma nie tylko cieszyć oko i inspirować czytelnika, lecz także unaoczniać kompetencje autorów, pokazując, że gotowanie im naprawdę wychodzi. Druga ze strategii legitymizacyjnych polega na prezentowaniu się autora jako doświadczonego pasjonata danej dziedziny, który poznał ją na tyle dobrze, że potrafi doradzić czytelnikom. Trzeci sposób uzasadnienia prawa do publikowania porad polega na przedstawianiu się autora jako profesjonalnego eksperta zarabiającego na życie pisaniem na dany temat.

W charakterystyczny sposób przedstawia się Katosu, która w swojej autoprezentacji¹¹ łączy elementy wszystkich wymienionych strategii — wskazuje na osiągnięte efekty:

Jestem przykładem tego, że jak się chce, to można. Mam nadzieję, że jestem inspiracją wielu kobiet, by się zmieniać. Na lepsze.

Katosu pisze o sobie jako o pasjonatce: „Jestem matką, żoną, wielką pasjonatką makijażu...”, i profesjonalnej ekspertce zarazem: „...którym mam przyjemność zajmować się profesjonalnie”.

¹¹ <http://katosu.blogspot.co.uk/p/o-mnie.html> [dostęp: 21.07.2015].

Dyskusje prowadzone pod wpisami publikowanymi na blogach poradnikowych można podzielić na dwie kategorie: (i) komentarze afirmatywne — czytelnicy gratulują osiągniętych rezultatów i deklarują chęć stosowania opisywanych rozwiązań; (ii) komentarze nastawione na pragmatyczną dyskusję — czytelnicy podpowiadają własne rozwiązania i niejako wchodzą w rolę ekspertów współtworzących merytoryczną zawartość strony. Oba dominujące rodzaje komentowania i dyskutowania odgrywają *de facto* tę samą rolę — uobecniają tworzącą się wokół blogów poradnikowych wspólnotę osób zainteresowanych podobną tematyką i wymieniających się doświadczeniami.

Spójność

Tytuły wielu blogowych porad można sparafrazować tak, aby odpowiadały na pytanie typu: „jak to zrobić?”, „jakie rozwiązanie będzie najlepsze?”, „jak dobrze wykonać daną czynność?”, „co robić, aby osiągnąć najlepszy efekt albo pożądany cel?”. Często pytania tego rodzaju pojawiają się już zresztą w tytułach porad — np. „Oszczędzanie wody: ile można zaoszczędzić na prysznicu?”¹². Powszechna możliwość dokonywania tego rodzaju parafrazy wskazuje na wyrazistą spójność tego gatunku. Wpisy z różnych blogów poradnikowych są do siebie podobne już na pierwszy rzut oka, m.in. dzięki daleko idącej powtarzalności struktury wpisów. Mechanizm ten świetnie widać zwłaszcza w blogach kulinarnych, w których większość wpisów rozpoczyna się od wstępu tworzącego narracyjną ramę dla podanego przepisu, a następnie przechodzi do listy składników i opisu procedury.

Spójność poszczególnych blogów poradnikowych zależy również od zachowania jednolitości tematu. Świadczy o tym choćby nawigacja, odchodząca od typowo blogowej koncentracji na najnowszym wpisie i chronologii publikowania notek — blogi poradnikowe mają rozbudowane indeksy i spisy treści. Wśród grup tematycznych najliczniej reprezentowane są blogi kulinarne (51 spośród 79 blogów uznanych za poradnikowe), ale zasada tematycznej jednolitości dotyczy też stron traktujących o dziedzinach dalekich od sztuki kulinarnej — np. obsługi systemu operacyjnego Linux¹³.

Spójność blogów poradnikowych widoczna jest także na poziomie stylistycznym. Porady wymagają używania języka niezwracającego na siebie uwagi, konkretnego i pozwalającego na jednoznaczne przekazanie kluczowych treści. Blogerzy często stosują zatem podział treści na punkty-kroki opisywanej procedury działania. Stosowane są także formy bezokolicznikowe: „Na blachę do ciasta wysypać płatki owsiane, orzechy, ziarna kakaowca. Wymieszać”¹⁴; formy liczby mnogiej: „Za pomocą prostego edytora w kilka chwil oczyszczymy pasek z ikon, których nie używamy zbyt często, bądź wprost przeciwnie — chcemy, by były zawsze w wybranym miejscu”¹⁵; czy też zwroty do adresata: „W tym więc sensie niejako jak chcesz korzystać z usługi dostępu do internetu, to jesteś przymuszany do zgód”¹⁶.

¹² <http://jakoszczedzacpieniadze.pl/jak-oszczedzac-wode-pod-prysznicem> [dostęp: 20.07.2015].

¹³ *UbuCentrum*: <http://www.ubucentrum.net/>.

¹⁴ <http://www.mojewypieki.com/przepis/czekoladowa-granola> [dostęp: 21.07.2015].

¹⁵ <http://www.ubucentrum.net/2014/12/unity-launcher-folders-czyli-grupowanie.html> [dostęp: 21.07.2015].

¹⁶ <http://niebezpiecznik.pl/post/internet-w-pkp-ic-od-t-mobile-a-wymuszanie-zgod-na-przetwarzanie-danych-w-celach-marketingowych/> [dostęp: 21.07.2015].

Od porad znanych chociażby z prasy drukowanej blogi poradnikowe różnią się za sprawą wymienionych wyżej cech: autobiografizmem; konstytutywną dla dyskursu blogowego obecnością komentarzy i dyskusji zrośniętych z wyjściową poradą; świadomym wykorzystywaniem serii udzielanych porad do budowy eksperckiej marki blogera.

BLOGI DIARYSTYCZNE

Przedmiot

Autorzy blogów diarystycznych opisują swój świat po to, by dzielić się nim z odbiorcą; wyraźnie widać, że chcą przedstawiać siebie i swoje otoczenie, a nie zapisywać je dla własnych potrzeb. Ów nacisk na prezentację, w miejsce pamiętnikarskiej introspekcji, prawdopodobnie wynika z uwarunkowań medium, w którym wszystkie wypowiedzi formułowane są ze świadomością, że mogą być natychmiast odczytane przez internetowego „każdego”. W blogach diarystycznych najczęściej mowa jest o codzienności, czasem jest to *codziennosc niezwykłego życia*, jak np. w blogach podróżników zwiedzających odległe zakątki świata czy *Blogu Położnej*, która przedstawia swój świat jako jednocześnie „zwyyczajny” i „wyjątkowy”:

Jestem położną, pracuję w zwykłym powiatowym szpitalu, ale moja praca to coś wyjątkowego i wspaniałego... to udział w darze narodzin nowego życia i kocham to... [...] Piszę o dyżurach, problemach, radościach i kłopotach. Tak zwyczajnie, jak to widzę i czuję. (*Blog Położnej*¹⁷)

Blog diarystyczny jest bliski blogowi modelującemu i refleksyjnemu w mocnym akcentowaniu „ja” wewnętrznego autora — wypowiedź podmiotu w blogach tych trzech typów cechuje silna subiektywność. O ile jednak w blogu modelującym i refleksyjnym piszący pozostaje również prawie wyłącznym przedmiotem przedstawienia, o tyle celem podmiotu blogu diarystycznego jest pokazanie siebie w zetknięciu ze światem zewnętrznym (ja mówię o czymś zewnętrznym, o świecie, który mnie otacza i sprawach, które mnie interesują itd.).

Autor i komunikacja

W próbie kilkudziesięciu blogów diarystycznych trudno wyróżnić dominujący wzór komunikacji. Zdarzają się blogi nastawione wyłącznie na prezentację świata autora — bez aktywnego udziału publiczności, ale są też pamiętniki, których autorzy wyraźnie piszą z myślą o odbiorcy, a nawet starają się zgromadzić wokół siebie publiczność o określonym profilu. Widać to dobrze w blogach podróżniczych, które komentowane są albo przez innych blogujących podróżników, albo przez amatorów planujących pierwsze wyprawy. Sekcję komentarzy często traktują oni jako forum dyskusji na temat praktycznych rozwiązań związanych z podróżą.

Różne formy relacji autor–czytelnik w blogach diarystycznych łatwo można pokazać, porównując blog pisarki i dziennikarki Małgorzaty Karoliny Piekarskiej, z blogiem *Dirty-Fabulous-Life. O życiu, o seksie, o miłości, o mnie*. Autorka pierwszego ujawnia swoje dane osobowe, publikuje fotografie, pisze o życiu zawodowym i prywatnym, często podaje czas i miejsce opisywanych wydarzeń. Deklaruje, że blog powstał dla znajomych, „z myślą o czytelnikach

¹⁷ <http://polozna.blog.pl/przykladowa-strona/> [dostęp z 3.10.2014].

i przyjaciółach, by wiedzieli, co tam u mnie słychać i jaki kolejny życiowy absurd mi się przytrafił”¹⁸. Piekarska zablokowała możliwość komentowania wpisów, tłumacząc to walką z anonimowością w internecie. Z kolei druga blogerka, podpisująca się jako Furia, starannie zaciera wszelkie ślady umożliwiające jej rozpoznanie. Swoją pamiętnik poświęca przede wszystkim jednemu aspektowi życia: emocjonalnej i seksualnej stronie związków. Autorka próbuje zawiązać wokół swojego bloga społeczność, dlatego dużą wagę przykładą do komunikacji: nie tylko otwarcie zwraca się do czytelników z pytaniami o opinie, lecz także organizuje swoje wypowiedzi tak, by prowokować reakcję, a później aktywnie uczestniczyć w dyskusjach.

Dwie strategie komunikacyjne łączy to, co wspólne dla wszystkich autorów blogów diarystycznych: *p o t r z e b a e k s p r e s j i* oraz przyjęcie przez podmiot mówiący *p o s t a w y g o s p o d a r z a*, który wprawdzie zaprasza czytelnika-gościa do swojego świata, ale na własnych zasadach. Wprost pisze o tym autorka blogu *Wszystko ma swój początek i koniec*:

Gościu! Proszę, byś pamiętał, że to MÓJ blog. Moje przemyślenia, moje wiersze, mój punkt widzenia. Masz prawo się z tym nie zgadzać, wyraż to jasno, ale grzecznie w komentarzu¹⁹.

Spójność

Podmiot diarystyczny przedstawia świat tak, jakby istniał tylko jeden punkt widzenia. Subiektywność autora przejawia się tu nie tyle w formach językowych, ile w ignorowaniu konkurencyjnych perspektyw. Osoba blogera jest absolutnym centrum przedstawianego świata i dlatego trzeba wiedzieć, kim jest, żeby zrozumieć, o czym pisze. Spójność blogu diarystycznego zapewnia niezmienna tożsamość autora. Zwykle da się ją określić jako pewną rolę społeczną, a jej wypełnianie wyznacza horyzont tematyczny blogu. W badanej próbie te same lub podobne role często się powtarzają na tyle regularnie, że można by na tej podstawie przeprowadzić wewnętrzną kategoryzację blogów diarystycznych. Znalazłyby się w niej na pewno blogi podróżnicze, których świat przedstawiony jest światem-po-którym-się-podrokuje. Relacja między podmiotem mówiącym a odbiorcą zawiązuje się w nich wokół wypraw: wpisy dotyczą organizacji podróży, jej przebiegu, wrażeń, ocen. Najczęstsze gatunki wypowiedzi to relacja, reportaż i porada.

Inną grupę tworzą blogi rodzinne, które prezentują codzienność widzianą oczami rodziców i ich dzieci (np. *Jak to się wszystko dzieje...*²⁰). Szczególnie interesujące są blogi prowadzone przez rodziców poważnie chorego dziecka, które stanowią formę dziennika walki z chorobą i często służą do szerzenia wiedzy o jej przebiegu i leczeniu. Przy okazji prowadzenia dziennika rodzice nieraz starają się także zbierać pieniądze na leczenie — blog staje się wtedy platformą pomocową. Najbardziej znanym (za sprawą filmu dokumentalnego Tomasza Śliwińskiego *Nasza kłątwa*) blogiem rodziców chorego dziecka jest *Leoblog*²¹.

¹⁸ http://piekarska.blog.pl/?page_id=2 [dostęp: 3.10.2014].

¹⁹ <http://zakochana-kobieta.blog.onet.pl/poznajmy-sie/> [dostęp z 3.10.2014].

²⁰ <http://wielgus.blox.pl>.

²¹ <http://www.leoblog.pl>.

Lista podgrup blogów diarystycznych wyróżnianych ze względu na manifestowaną tożsamość autora (kobieta, hobbysta, pracownik danej branży...) jest długa. Te różnorodne perspektywy są właśnie wyrazem zasady uspołniającej ten blogowy gatunek — tożsamości autora jako wyraziciela pewnej społecznej perspektywy opisu świata. Co ważne, nie chodzi tutaj o zastosowanie kryterium tematycznego — blog nauczyciela uznamy za blog diarystyczny nie dlatego, że autor pisze przede wszystkim o szkole, ale dlatego, że opisuje swoje doświadczenie świata jako doświadczenie nauczyciela.

BLOGI MODELUJĄCE

Przedmiot

Nazwa tego gatunku wiąże się z jego głównym celem komunikacyjnym — prezentacją blogera jako wzoru do naśladowania. Modelowanie można streścić w formule „autoprezentacja pod różnymi pretekstami”. W przeciwieństwie do blogowej diarystyki jest to dyskurs nacechowany perswazyjnie, którego celem jest wzbudzenie potrzeby naśladowczej u czytelników. Autorzy blogów stawiają się z jednej strony za wzór do naśladowania, a z drugiej odgrywają rolę specjalistów od wizerunku, doradzających czytelnikom w kwestiach związanych z życiem codziennym. Blogi z tej kategorii najczęściej dotyczą mody i stylu życia, a od omawianej wcześniej porady różni je właśnie rola autora, który jest nie tyle ekspertem, ile żywym przykładem skuteczności dawanych zaleceń. Podmiot jest tu zatem tożsamy z przedmiotem wypowiedzi — perswazyjnie oddziałuje na odbiorców, zachęcając ich do zmiany na swoje podobieństwo.

Perswazja przybiera zazwyczaj formę dyskursu „inspiracji”. Maja Sablewska pisze na swoim blogu: „Inspiracji szukam poza swoimi «czterema ścianami». Inspirują mnie ludzie i ich historie. Inspiracje przychodzą też całkiem niespodziewanie”²². Inspiracja dotyczy zarówno doznań autorów, jak i reakcji na ich wpisy: „Dziękuję, Kochana! Zachęcam do inspiracji” — odpowiada autorka na pochwały jednej z komentatorek (Tamara Gonzalez Perea)²³. Nawet lista ciekawych linków, informacji o nowym serialu czy interesujących produktach urasta do rangi „Listopadowych inspiracji”²⁴. Z pewnością nadużywanie tego terminu jest kalką z języka angielskiego, ale w ciekawy sposób kształtuje świat projektowany w tych blogach — nie jest to świat rozumu czy ciała, tylko świat ducha, natchnienia, kreatywności. Czytelnicy mają tu znaleźć nie tyle radę czy wskazówkę, ile impuls, który natchnie ich do działania na własny rachunek.

Autor i komunikacja

Można wyróżnić dwa typy autorstwa blogów modelujących: gwiazda i współluceń. W pierwszym przypadku bloger przedstawia siebie jako ucieleśnienie ideału. Zwraca się do odbiorcy z dystansu, uzasadnionej własną pozycją wzorca, znanej osobistości (nawet jeśli sława

²² <http://blog.majasablewska.com/?p=851> [dostęp: 18.03.2016].

²³ <http://macademiangirl.com/2016/03/stylizacja-kobaltowa-krata.html> [dostęp: 18.03.2016].

²⁴ <http://blackdresses.pl/2015/11/26/listopadowe-inspiracje/> [dostęp: 18.03.2016].

ogranicza się wyłącznie do blogosfery). W blogach gwiazd dominują wypowiedzi w pierwszej osobie liczby pojedynczej oraz subiektywne relacje o udziale w wydarzeniach, a zdjęcia dołączone do notek przedstawiają niemal wyłącznie autorów (np. *Raspberry And Red*²⁵; *Fashionelka*²⁶).

Zdaje się, że przeważa jednak model autorski współuczniwa, charakteryzujący się większą skromnością twórcy — bloger stawia się z odbiorcą na jednej płaszczyźnie i razem z nim aspiruje do pewnego idealnego wzorca. Piszący najczęściej osiągnął mistrzostwo we wcielaniu ideału w życie: „postanowiliśmy założyć blog, który miałby umilić życie osobom podobnym do nas” (*Make life easier*²⁷).

Komunikacja na blogach modelujących jest bardzo żywa i ukierunkowana zazwyczaj na przedmiot danego wpisu (stylizację) lub autora. Czytelnicy oceniają zarówno propozycje ubrań, jak i jakość fotografii, dopytując się o szczegóły prezentowanych przedmiotów. Czasem odsyłają do własnych blogów lub sklepów internetowych. Komunikacja blogowa miewa także wymiar komercyjny. Oprócz recenzowania lub reklamowania produktów, blogerzy czasem trudnią się prowadzeniem własnego sklepu internetowego, w którym można kupić prezentowane ubrania (np. *Black Dresses*²⁸).

Spójność

O spójności blogów modelujących przesądza postać blogera oraz konsekwentna estetyka materiałów fotograficznych towarzyszących wpisom (typy kadrów, plenery, pozy, rekwizyty) — styl autora staje się zarazem stylem blogu. Dobrze ilustruje ten mechanizm zestawienie dwóch blogów: promującego swobodny, choć stonowany styl *Charlizemystery*²⁹ z eleganckim *Black Dresses*³⁰. Blogi różni także spójna sceneria: w pierwszym przypadku fotografie robione są najczęściej w malowniczych miejskich plenerach, w drugim — w stylowych wnętrzach.

Podkreślimy przy tym, że postać autora funkcjonuje tu jako marka (por. Antonik 2014), współtworzona czasem przez zespół redaktorów — niektóre blogi lifestyle’owe z powodzeniem redaguje więcej niż jedna osoba (np. *Szarmant*³¹, *Design your life*³²).

Tekst najczęściej pełni funkcję sfa bularyzowanego komentarza do zdjęć: uzasadnia scenerię i dobór ubrań, można się z niego także dowiedzieć, w jakim nastroju i z jakim nastawieniem blogerka podchodziła do sesji. Atmosferę pokazu mody w skali mikro w niektórych blogach (np. *Maffashion*³³) współtworzą nagrania piosenek dołączane do wpisów. Z kolei redagowanie notek po polsku i angielsku (np. *Raspberry and red*) zwiększa prestiż i zasięg oddziaływania blogu.

²⁵ <http://raspberryyandred.net>.

²⁶ <http://fashionelka.pl>.

²⁷ <http://www.makelifeeasier.pl/> [dostęp: 18.03.2016].

²⁸ <http://blackdresses.pl/>.

²⁹ <http://charlizemystery.com/>.

³⁰ <http://blackdresses.pl/>.

³¹ <http://www.szarmant.pl/>.

³² <http://designyourlife.pl/>.

³³ <http://madamejulieta.blogspot.com/>.

Blogi modelujące można podzielić ze względu na tematykę. Przeważnie poświęcone są one modzie i stylowi życia, który cechują określone wyznaczniki, jak choćby podróże do światowych stolic lub urlop na plaży w ciepłym kraju. Relacje z wypraw są przeważnie dość zdawkowe, ale ilustrowane obfitym materiałem zdjęciowym. Innym wyznacznikiem stylu życia jest gotowanie, zazwyczaj zdrowe, niskokaloryczne i wegetariańskie (np. *Kobiety biegają*³⁴, *Jemerced*³⁵). Ważnym komponentem blogów modelujących jest także *savoir vivre* — takie blogi, jak *Czas gentlemanów*³⁶ czy *Szarmant* promują postawę dżentelmeńską, pojmowaną jako dbałość o elegancki ubiór i wytworne maniery.

Ciekawą grupę stanowią modelujące blogi parentingowe, które odróżnia od podobnych form diarystycznych silna komercjalizacja (reklamy produktów) oraz przyjęta przez autorki (w naszej próbie nie było blogów parentingowych prowadzonych przez mężczyzn) pozycja względem czytelników: rezerwują sobie one prawo do wydawania sądów i udzielania rad. Poza stylizacjami (dzieci pozują w modnych ubraniach) pojawiają się porady i przestrogi, a także typowo diarystyczne wpisy na temat życia rodziny, postępów dziecka, zabawnych zdarzeń oraz refleksje matek w związku z wychowywaniem dzieci.

BLOGI REFLEKSYJNE

Przedmiot

U podstaw wszystkich blogów refleksyjnych leży przekonanie, że to, co w życiu istotne, znajduje się poza sferą codzienności i konkretności. Centralne dla podmiotów blogów refleksyjnych jest jednostkowe przeżycie, a celem dążeń — odnalezienie właściwego języka dla przedstawienia uczuć albo wyrażenia prawdy o najważniejszych wartościach. Autor blogu refleksyjnego próbuje więc połączyć subiektywną ekspresję z uniwersalnością przekazu, stąd bardzo często posługuje się takimi wzorcami gatunkowymi jak aforyzm, wiersz czy esej. Interesując się tym, co niewymierne albo abstrakcyjne, autorzy odcinają się od rzeczywistości zewnętrznej.

Autor i komunikacja

Autor blogu refleksyjnego odznacza się szczególną wrażliwością. O swoich doświadczeniach i przeżyciach pisze nie tyle wprost, ile posługując się uniwersalizującymi metaforami. Rzadko korzysta z zakładki *O mnie*, a jeżeli jednak się na to decyduje, to unika podawania konkretnych danych. Blogi refleksyjne są miejscem intymnym, własnym (por. np. tytuł blogu: *Mój blog, moja przestrzeń. Świat widziany oczyma nastolatki*³⁷), choć oczywiście dostępnym dla szerokiej publiczności. Między autorami a ich czytelnikami tworzy się specyficzna więź: blogi refleksyjne często mają stałych czytelników, a sekcja komentarzy (nazywana tu czasem fantazyjnie, np. *Moja*

³⁴ <http://www.kobietybiegaja.blogspot.com/>.

³⁵ <http://www.jemerced.com/>.

³⁶ <http://czasgentlemanow.pl/>.

³⁷ <http://nutka7.blogspot.com/>.

*nadzieja rozkwita*³⁸; *dziękuję Aniele za komentarz*³⁹) staje się czymś więcej, niż tylko przestrzenią do wygłaszania zachwyty nad wpisami uznanymi za szczególnie udane. Niekiedy toczone są długie dyskusje o uczuciach i wartościach, czytelnicy dopisują też dalsze ciągi utworów poetyckich albo cytują wiersze znanych poetów i własne.

Spójność

W blogu refleksyjnym postać autora ma jeszcze większe znaczenie dla zachowania spójności niż w blogu diarystycznym. Podmiot mówiący jest tu definiowany przez pewien typ uczuciowości czy wrażliwości, który wyraża się w specyficznym, indywidualnym sposobie mówienia (styl, tematyka, organizacja wpisów). Język tych blogów jest filozoficzny lub poetycki, aspiruje do wyższych rejestrów, jest podniosły, nacechowany formami wyrażającymi osobiste przeżycia. Najprościej mówiąc: wszystkie wpisy w jednym blogu refleksyjnym łączy ten sam sposób formułowania myśli.

W blogach refleksyjnych mamy do czynienia chyba z największym zindywidualizowaniem i zróżnicowaniem konwencji wypowiedzi. Są wśród nich blogi, w których najczęściej publikowana jest własna twórczość poetycka (np. *Twym aniołem*⁴⁰; *Clara. Bo marzenia się spełniają*⁴¹); blog, w którym co kilka dni pojawia się jednoakapitowa definicja jakiegoś pojęcia (*Szczere Ryś*⁴²); blog zawierający opisy życia wewnętrznego (*Pisane cisza*⁴³); blog z rysunkami opatrzonymi komentarzem (*Piksele*⁴⁴); blog z fabułami — zapisem „snów na jawie” (*tylko spokojnie*⁴⁵).

BLOGI INFORMACYJNE

Przedmiot

Podstawowym wyróżnikiem blogów informacyjnych jest wyrażana tekstowo intencja podmiotu blogu, aby mówić przede wszystkim o świecie zewnętrznym w sposób możliwie najbardziej obiektywny. Ich autorzy koncentrują się na prezentacji faktów na wybrany temat. W modelowym blogu informacyjnym „ja” podmiotu blogu będzie schowane za poetyką możliwie obiektywnego przedstawiania faktów. To właśnie faktograficzność, rozumiana jako skoncentrowanie narracji na opisie świata zewnętrznego, jest dominującą cechą tego rodzaju blogów. Interpretacja — jeżeli się pojawia — pozostaje na drugim planie. Odwołując się do strukturalistycznej typologii funkcji języka, można powiedzieć, że dominuje tutaj funkcja referencyjna.

³⁸ <http://13duszek.blog.pl/>.

³⁹ <http://twym-aniolem-pl.blog.pl/>.

⁴⁰ <http://twym-aniolem-pl.blog.pl/>.

⁴¹ <http://clara20072.blogspot.com/>.

⁴² <http://szczerys.blog.interia.pl/>.

⁴³ <http://klaudia1226b.blog.interia.pl/>.

⁴⁴ <http://agde.blox.pl/html>.

⁴⁵ <http://tylkospokojnie.wordpress.com/>.

Dodajmy, że blogi informacyjne tworzą jedną z najmniej licznych grup — zakwalifikowaliśmy do niej jedynie 12 blogów. Statystycznie znajdują się więc na peryferiach subiektywnego i interpretującego świat dyskursu blogerskiego.

Autor i komunikacja

Autorzy blogów informacyjnych słabo akcentują autorski charakter prowadzonych przez siebie stron. Widać to już w rzadkim stosowaniu form fleksyjnych w pierwszej osobie i w używaniu mało ekspresywnego języka. Autorzy niechętnie przedstawiają się czytelnikowi: zakładki „o mnie” nie są eksponowane, sporadycznie towarzyszą im zdjęcia, a niekiedy właściciel blogu rezygnuje z podawania jakiegokolwiek informacji o sobie (*Przyroda, pogoda, klimat*⁴⁶; *Telenovel*⁴⁷). Także tytuły stron kierują uwagę na tematykę, a nie na autora i jego subiektywną perspektywę.

Nie dostrzegliśmy powtarzalnego wzorca komunikacji między blogerem a czytelnikami. Można jedynie sformułować przypuszczenie, że koncentracja na podawaniu informacji nieopatrzonej autorskim komentarzem ma dużo mniejszy potencjał komunikacyjny niż wypowiedzi od początku nastawione na przekazanie autorskiej wizji rzeczywistości. Stąd też niewiele jest komentarzy do wpisów w blogach informacyjnych — większa liczba głosów pojawia się przy tematach kontrowersyjnych (np. wpisy z regionalnego blogu *Galeria historii Powiśla* nawiązujące do zagadnień związanych z historią relacji polsko-niemieckich) lub podaje się informacje o charakterze pragmatycznym (np. porady udzielane sobie nawzajem przez czytelników poświęconego e-bookom i sprzętowi służącemu do ich lektury *Świata czytelników*). Oba przykłady pokazują, że natężenie komunikacji łączy się z obecnością w blogach informacyjnych treści kojarzonych przez nas z innymi gatunkami blogowymi — w tych przypadkach, odpowiednio, z blogami krytycznymi i poradnikowymi.

Spójność

Wpisy w blogach informacyjnych uporządkowane są zgodnie z logiką omawianego wycinka rzeczywistości — uśpójnia je więc obserwowany przez podmiot rytm życia zewnętrznego, a nie rytm życia wewnętrznego podmiotu. Dodawanie wpisów podporządkowane jest najczęściej zasadzie nowości (która każe udzielać odpowiedzi na pytania takie, jak: „co się wydarzyło?”, „co nowego?”) lub z zasadą holistycznego ujęcia rzeczywistości, która realizuje ambicję powiedzenia wszystkiego na dany temat znaną z tradycyjnych form encyklopedycznych czy kronikarsko-dokumentacyjnych. Niekiedy podmiot blogu strukturyzuje publikowane przez siebie teksty z zachowaniem obu zasad. Dobrym przykładem jest układ wpisów na blogu *Psia rada. Encyklopedia o psach*⁴⁸. Jego autorka publikuje zarówno teksty o charakterze newsowym, jak i wpisy zbliżone poetyką do encyklopedycznego hasła lub do hasła z kompendium praktycznej wiedzy o psach. *Psia rada* czytana jako jeden tekst jawi się jako całość uśpójniona dzięki realizowanej przez podmiot

⁴⁶ <http://krolowa-superstar.blog.pl>.

⁴⁷ <http://telenovel.blog.pl>.

⁴⁸ www.psia-rada.blogspot.com.

blogu intencji dążenia do sporządzenia możliwie pełnego, opartego o własne doświadczenie, ale zobiektywizowanego opisu wybranego wycinka rzeczywistości. Autorka oprócz stosowania encyklopedycznych i słownikowych form wypowiedzi nawiązuje do tradycyjnych gatunków dziennikarskich: artykułu informacyjnego, notatki prasowej, informacji agencyjnej itp. — jest to cecha charakterystyczna dla wszystkich blogów informacyjnych.

BLOGI-FILTRY

Przedmiot

Za blogi-filtry uznajemy strony, w których do minimum ograniczono prezentację treści stworzonych bezpośrednio przez autora. Podmiot w zasadzie nie wypowiada się „od siebie”, a znakomita większość publikowanych wpisów to prezentacja treści umieszczonych już uprzednio w internecie. Zamyśl autorski przejawia się nie za pomocą tworzenia autorskich tekstów, ale poprzez dobór i uporządkowanie treści znalezionych — jak można domniemywać — w wyniku autorskiej kwerendy. Mamy więc do czynienia z podmiotem filtrującym sieć, a blog powstający w wyniku tej twórczej aktywności należy określić jako efekt końcowy wyszukiwania. Nazwa nawiązuje do jednego z pierwszych typów blogów, jakie pojawiły się w historii tej formy komunikacji internetowej. Filtry służyły do zamieszczania linków do stron odwiedzonych przez autorów i polecanych innym użytkownikom internetu.

Przykładem filtru, który dobrze ilustruje wszystkie cechy wyróżniające ten gatunek blogowy, jest strona *Bajki dla dzieci po polsku — online i za darmo*⁴⁹. Autor (autorzy?) blogu ograniczają swoją aktywność do publikowania odnośników do bajek dla dzieci dostępnych darmowo w internecie.

Autor i komunikacja

W *Bajkach dla dzieci po polsku* w żaden sposób nie przedstawiono autora blogu i zasadniczo nie zachodzi komunikacja między czytelnikami a autorami w formie wymiany komentarzy. Podobnie dzieje się w przypadku blogów o charakterze pornograficznym/erotycznym, których autorzy się nie przedstawiają w zakładce „o mnie”, a czytelnicy nie czują potrzeby komentowania prezentowanych treści. Nieliczne deklaracje osób prowadzących stronę dobrze oddają intencję tworzenia filtru. I tak, gospodarz strony *Piękno delikatne* pisze:

Blog powstaje dla Wszystkich kochających piękno kobiecego ciała. Wyławiam prace niepodpisane, jeśli jest inaczej, zamieszczam nazwisko lub pseudo autora⁵⁰.

Kluczowy jest tu zwrot „wyławiam prace”, który wprost mówi o tym, że autor jednocześnie prowadzi kwerendę i pełni funkcję kuratora, dobierającego i komponującego treści pokazywane czytelnikom.

⁴⁹ <http://internetdladzieci.blox.pl>.

⁵⁰ <http://delicje.blox.pl/html> [dostęp: 31.10.2015].

Dobrym przykładem takiej strategii jest blog *Pink not dead*⁵¹ prowadzony przez artystę, grafika i autora instalacji plastycznych, Maurycego Gomulickiego. Autor wykorzystuje technikę kolażu intermedialnego: wpisy publikowane na *Pink not dead* składają się niemal zawsze z wybranego cytatu z literatury pięknej (często popularnej czy też rozrywkowej) oraz z dopasowanej do niego ilustracji. Zestawieniu cytatu i ilustracji nie towarzyszy odautorski komentarz. Aktywność twórcza polega na wykonaniu domniemanego ciągu czynności: znajdź — wybierz — opublikuj. Co ważne dla naszej analizy blogowych gatunków nie ma znaczenia to, że blog Gomulickiego jest rodzajem działalności artystycznej. Realizuje on ten sam rodzaj blogowej twórczości, jak pornograficzne blogi *Erotyka w plenerze* czy *Gry małżeńskie*.

Spójność

Spójność tego gatunku przejawia się w budowaniu kolekcji materiałów (linków, zdjęć, tekstów), które komentowane są przez autora zdawkowo lub wcale. Schemat ten jest konsekwentnie realizowany przez autora strony *Piękno delikatne*, który publikuje erotyczne zdjęcia kobiet i umieszcza obok nich krótkie, mające wyraźną ambicję poetyckich, komentarze.

W filtrach publikowane są również teksty. Doskonałym przykładem jest tu blog *Ale wkoło jest wesoło 2 A*⁵², którego autorka publikuje znalezione w sieci zdjęcia, zdigitalizowaną ikonografię z gazet albo przeklezione treści artykułów informacyjnych publikowanych wcześniej przez portale lub agencje prasowe. Podmiot blogu wyszukuje, wybiera i publikuje treści, które układają się w autorską — choć własną ręką kompletowaną, a nie pisaną — kronikę współczesności.

FIKcjONALNOŚĆ

Przedmiot

Blogi fikcjonalne służą do prezentowania twórczości narracyjnej. Podstawowe wyróżniki tej kategorii to: brak tożsamości między autorem a narratorem oraz przedstawianie fikcyjnych bohaterów, zdarzeń, miejsc.

Można wyróżnić dwa typy blogów fikcjonalnych: blogi literackie i blogi służące do publikacji literatury. W pierwszej grupie mamy do czynienia z twórczym wykorzystaniem formy blogowej, w drugiej — z przekazywaniem tradycyjnych form literackich za pośrednictwem blogu. W pierwszym wypadku blog jest narzędziem twórczym, w drugim — tylko miejscem publikacji (por. Maryl 2015: 249–262).

Struktura formalna blogów z pierwszej grupy (np. *Słodki świat YAOI*⁵³) jest podporządkowana uwarunkowaniom medialnym blogu — autorzy planują fikcyjne dzieło literackie jako blog. Katalog cech takiego blogu obejmuje: podział fabuły na odcinki oraz bezpośrednie zwroty do czytelników (odpowiadanie na ich uwagi, informowanie o życiu prywatnym autora, opatrywanie kolejnych wpisów autokomentarzem). Teksty z drugiej grupy to utwory, którym blog służy tylko jako miejsce publikacji — równie dobrze mogłyby ukazać się drukiem. Za przykład mogą posłużyć *Niegrzeczne opowiadania erotyczne*⁵⁴.

⁵¹ <http://pinknotdead.blox.pl>.

⁵² <http://obrazkihanuli1950.blox.pl>.

⁵³ <http://słodkiswiatyaoi.blox.pl/html>.

⁵⁴ <http://niegrzeczneszkice.blox.pl>.

Autor i komunikacja

Blogi fikcjonalne odróżnia od pozostałych kwestia autorstwa. Zerwanie paktu autobiograficznego sprawia, że na plan pierwszy wysuwa się sama opowieść, a nie osoba autora. Pojawiają się tu blogi prowadzone przez kilku autorów, jak w przypadku blogu *Bajeczna fabryka*⁵⁵. Tylko w dwóch spośród siedmiu analizowanych blogów autorzy dokonują autoprezentacji.

Ciekawym przypadkiem gry autorskiej jest blog *Karmelkova*⁵⁶, sytuujący się pomiędzy diarystyką i fikcjonalnością. Według deklaracji ze strony głównej, czytelnicy mają do czynienia z dziennikiem „studentki” — pół-Polki, pół-Pakistanki, która przyjeżdża (ucieka) z domu rodzinnego do Polski i tu próbuje ułożyć sobie życie. Poszczególne wpisy utrzymane są w poetyce kartki z pamiętnika. Na całym blogu przez długi czas nie było żadnego bezpośredniego sygnału fikcyjności. Dopiero po mniej więcej roku od założenia blogu (być może pod wpływem dyskusji w komentarzach), autorka dołączyła zakładkę *Do Czytelników*, w której tłumaczy, że opowieść nie jest autentyczna.

Blogi fikcjonalne miewają stałych komentatorów. Dyskutują oni o fabule i głównych bohaterach, chwalą bądź ganią autora oraz domagają się następnych wpisów. Rzadko jednak aktywność w sekcji komentarzy jest duża. Do wyjątków należy tutaj *Słodki świat YAOI*, który przyciągnął sporą grupą wiernych fanów śledzących perypetie bohaterów i chętnie komentujących przebieg wydarzeń.

Spójność

Określenie zasady uspojującej blog fikcjonalny nie jest łatwe. Funkcji tej nie pełni z pewnością zachowanie ciągłości opowieści — tylko w dwóch spośród pięciu analizowanych blogów można mówić o zaplanowanej całości, która podzielona jest na poszczególne wpisy. Jak zasugerowano wcześniej, gwarantem spójności nie jest także autor. Wydaje się, że istotne znaczenie ma temat zasygnalizowany najczęściej w tytule blogu (np. *Słodki świat YAOI* czy *Opowiadania pana Zenka*⁵⁷) oraz utrzymanie tej samej konwencji literackiej prezentowanych fragmentów i konwencji zapisu.

ZAKOŃCZENIE

Prezentowana tu klasyfikacja gatunków blogowych powstała na podstawie analizy sytuacji komunikacyjnej, w jakiej funkcjonuje dany gatunek i potrzeby retorycznej, na którą odpowiada. Zaproponowane podejście pozwoliło zaprezentować typologię transmedialną i atematyczną, tzn. po pierwsze, omówione tu gatunki można stosować do tekstów wyrażonych w różnych mediach (lub konfiguracji mediów w ramach jednego blogu) oraz — po drugie — są one niezależne od tematyki poruszanej w blogu, w przeciwieństwie do kategorii tematycznych wykorzystywanych w serwisach blogerskich. Zbierzmy na koniec główne wnioski dotyczące konfiguracji tych elementów w poszczególnych gatunkach, które zestawiamy w tabeli nr 2.

⁵⁵ <http://www.bajecznafabryka.pl/>.

⁵⁶ <http://karmelkova.blog.pl/>.

⁵⁷ <http://zenonjerzyna.blog.interia.pl/>.

Tabela 2. Role komunikacyjne w gatunkach blogowych

Nazwa gatunku	Rola autora	Rola odbiorcy
Krytyka	publicysta	obywatel
Porada	specjalista	amator
Diarystyka	gawędziarz	sluchacz
Modelowanie	wzór	uczeń
Refleksja	poeta	filozof
Informacja	dziennikarz	konsument
Filtr	kurator	zwiedzający
Fikcjonalność	pisarz	czytelnik

W proponowanych nazwach gatunków zawiera się owa potrzeba wyznaczająca relacje między partnerami komunikacji. W przypadku motywacji krytycznej, autorzy występują w rolach publicystycznych, odbiorcy zaś jako obywatele (w szerokim znaczeniu osób zaangażowanych w rozumienie otaczającego ich świata). W eksperckim gatunku porady specjalista wyklada amatorowi czy też adeptowi danej sztuki, jak wykonać określone zadanie. Choć gatunek modelowania zdaje się na pierwszy rzut oka podobny, to w jego przypadku jednak autorzy stanowią pewien czytelny, całościowy wzór do naśladowania. Gatunek diarystyczny zasadza się na potrzebie dzielenia czyjegoś doświadczenia codziennego — autorzy przedstawiają swoje historie i swoje światy słuchaczom, którzy na czas opowiadania godzą się na przyjęcie perspektywy proponowanej przez gawędziarza. Refleksja wyrasta z potrzeby podzielenia się spojrzeniem na sprawy uniwersalne, nie zawsze związane z konkretną codziennością — autor występuje tu zatem w roli poety, który czuje i próbuje nazwać rzeczywistość, odbiorcy zaś niczym filozofowie oddają się rozważaniom na proponowane przez twórcę tematy. Trzy pozostałe gatunki dość dobrze odtwarzają zinstytucjonalizowane relacje komunikacji w życiu kulturalnym. W przypadku motywacji informacyjnej mamy do czynienia z przekazywaniem wiadomości odbiorcy, którego nazwaliśmy konsumentem, by podkreślić pewną bierność (odbierania przekazu). Gatunek fikcjonalny zasadza się na odtworzeniu modelu komunikacji literackiej, w której opowiadana historia jest fikcyjna. Wreszcie filtr, dla którego dobrą metaforą stanowi wystawa: autor, niczym kurator, zbiera w sieci określone materiały, które zwiedzający chcą obejrzeć w tym autorskim zestawieniu (inną metaforą mogłaby tu być antologia).

Dalsze prace nad naszą propozycją powinny iść w dwóch kierunkach. Po pierwsze, zaproponowana tu typologia powstała na przykładzie blogów, ale z pewnością warto odnieść te rozpoznania do innych typów dyskursu (niekoniecznie elektronicznego). Po drugie, należy pogłębić naszą wiedzę o swoistości samych gatunków. Pierwsze badania naszego korpusu blogów przy pomocy narzędzi lingwistyki korpusowej pozwoliły przybliżyć cechy języka czterech głównych gatunków (por. Maryl, Piasecki i Młynarczyk 2016). Ze względu na prototypowość omawianych gatunków dobrze by było także przeprowadzić badania poświęcone charakterowi gatunkowemu poszczególnych wpisów, nie całych blogów. Wydaje się bowiem, że na poziomie pojedynczych tekstów można by było wykazać dużo mocniejszą specyfikę gatunkową, także w przypadku utworów różnych autorów.

Bibliografia

- Antonik Dominik (2014), *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków.
- Baran Tomasz, Miotk Anna (2013), *Blogerzy w Polsce 2013. Znajomość — wizerunek — znaczenie*, Ogólnopolski Panel Badawczy ARIADNA [online:] [http://pbi.org.pl/aktualnosci/Blogerzy%20w%20Polsce%202013%20\(18kwi13\).pdf](http://pbi.org.pl/aktualnosci/Blogerzy%20w%20Polsce%202013%20(18kwi13).pdf) [dostęp: 27.09.2015].
- Budzyńska-Daca Agnieszka (2011), *Debaty konkursowe i telewizyjne debaty przedwyborcze — problemy dispositio w dwóch realizacjach gatunkowych*, „Forum Artis Rhetoricae” Nr 2 (25).
- Cywińska-Milonas Maria (2002), *Blogi (ujęcie psychologiczne)* [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków.
- Gumkowska Anna, Maryl Maciej, Toczyński Piotr (2009), *Blog to... blog. Blogi oczyma blogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez IBL PAN i Gazeta.pl* [w:] *Tekst w sieci 2*, red. A. Gumkowska, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Frankfort-Nachmias Chavas, Nachmias David (2001), *Metody badawcze w naukach społecznych*, przeł. E. Hornowska, Zysk i S-ka, Poznań.
- Freelon Deen G. (2010), *ReCal: Intercoder Reliability Calculation as a Web Service*, „International Journal of Internet Science”, nr 5 (1) [online:] http://www.ijis.net/ijis5_1/ijis5_1_freelon.pdf [dostęp: 31.10.2015].
- Lonkila Markku (1995), *Grounded theory as an emerging paradigm for computer-assisted qualitative data analysis* [w:] *Computer-Aided Qualitative Data Analysis: Theory, Methods and Practice*, red. U. Kelle, Sage Publications, London.
- Maryl Maciej (2012), *Konwergencja i komunikacja. Gatunki wypowiedzi na stronach internetowych pisarzy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 54 (110), z. 2.
- (2013), *Blog jako „dziennik elektroniczny”. Analiza genologiczna blogów pisarzy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 56 (112), z. 2.
- (2015), *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- (2016a, w druku), *Startup literacki. Blog a powieść w odcinkach na przykładzie pierwowzoru „Cwaniar” Sylwii Chutnik* [w:] *Teksty kultury uczestnictwa*, red. A. Dąbrowka, M. Maryl, A. Wójtowicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- (2016b, w druku), *Tworzenie typologii gatunków piśmiennictwa multimedialnego na przykładzie blogów — propozycja metodologiczna* [w:] *Metody badań online*, red. P. Siuda, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Maryl Maciej, Niewiadomski Krzysztof (2013), *Blog = Książka? Empiryczne badanie potocznej kategoryzacji blogów*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 4.
- Maryl Maciej, Niewiadomski Krzysztof, Kidawa Maciej (2016 w druku), *Empirically Generated Typology of Weblog Genres*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture”, 18.2., June.
- Maryl Maciej, Piasecki Maciej, Młynarczyk Ksenia (2016), *Where Close and Distant Readings Meet: Text Clustering Methods in Literary Analysis of Weblog Genres* [w:] *Digital humanities 2016: Conference Abstracts*, Jagiellonian University & Pedagogical University, Kraków.

Miller Carolyn R. (1994), *Genre as Social Action* [w:] *Genre and the New Rhetoric*, eds. A. Freedman, P. Medway, Taylor & Francis, London.

Miller Carolyn R., Shepherd Dawn (2004), *Bloggng as Social Action: A Genre Analysis of the Weblog* [w:] *Into the blogosphere: Rhetoric, community, and the culture of weblogs*, red. L. Gurak, S. Antonijevic, L. Johnson, C. Ratliff, J. Reymann, University of Minnesota Libraries, Minneapolis [online:] <http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/> [dostęp: 10.06.2013].

KAMILA GIEBA
Uniwersytet Zielonogórski*

Literatura dotycząca powojennych przesiedleń na tzw. Ziemie Odzyskane — przegląd koncepcji badawczych i próba definicji

The Literature of Postwar Resettlement on so-called Recovered Territories —
Review of the Concepts and Definition Attempt

Abstract

The article is a review of selected concepts concerning Polish literature of post-war resettlement of so-called Recovered Territories (1945–1989). The review allows to characterize the literary narrative about postwar dislocations in terms of its most important features. It also allows to attempt to define this literature.

* Zakład Teorii Literatury i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej
Uniwersytetu Zielonogórskiego
al. Wojska Polskiego 69, Zielona Góra
e-mail: kamila.gieba@gmail.com

Artykuł powstał dzięki środkom finansowym Narodowego Centrum Nauki, przyznanym na podstawie projektu badawczego nr 2015/17/N/HS2/03214.

Literatura dotycząca powojennych przesiedleń na tzw. Ziemię Odzyskaną jest następstwem ówczesnej sytuacji geopolitycznej. Zakończenie II wojny światowej znacząco zmieniło kształt terytorialny Polski, na co decydujący wpływ miały rozstrzygnięcia podjęte podczas konferencji w Teheranie, Jaltie i Poczdamie. Wielka trójka — Winston Churchill, Józef Stalin i Franklin Delano Roosevelt (w Poczdamie tego ostatniego zastąpił Harry Truman) — postanowiła, że wschodnia polska granica zostanie wytyczona mniej więcej w oparciu o linię Curzona. Kresy wschodnie II Rzeczypospolitej, a wraz z nimi istotne ośrodki kultury: Wilno i Lwów, zostały odłączone od kraju na rzecz ZSRR. Nową zachodnią granicę oparto natomiast o bieg dwóch rzek: Odry i Nysy Łużyckiej, przyznając tym samym Polsce terytoria uprzednio należące do III Rzeszy. Do Polski wcielono takie regiony, jak: Ostpreussen (Warmia i Mazury), Pommern (Pomorze Zachodnie), Niederschlesien (Dolny Śląsk), Oberschlesien (Góry Śląsk), a także część Brandenburgii — Nową Marchię, którą po wojnie nazwano Ziemią Lubuską.

Ten faktograficzny wstęp, jakkolwiek potrzebny, nie oddaje jednak istotnego charakteru terenów przyłączonych do Polski, czyli ich dyferencjalnego nacechowania. Otóż nie były one — wbrew oficjalnemu dyskursowi władzy — monolitem. Składały się z ziem zróżnicowanych pod względem krajobrazu naturalnego i kulturowego. Co istotne, na te tereny nie przesiedlono po prostu ludności polskiej, ale wiele różnorodnych wspólnot. Już od 1944 roku napływali na nie kresowianie, a potem także m.in. reemigranci, pracownicy przymusowi, mieszkańcy centrum kraju, a od 1947 roku także Ukraińcy, Bojkowie i Łemkowie relokowani w ramach akcji Wisła. Mieli oni zająć miejsce ludności niemieckiej, wysiedlanej z terytoriów przyłączonych do Polski. W tym świetle trafna wydaje się metafora Magdaleny Grzebałkowskiej, która mapę przyłączonych do Polski terytoriów nazwała „szalonym snem Stalina” (Grzebałkowska 2015: 79). Władze państwowe rozpoczęły trudną akcję propagandową, która miała dyskursywnie scalić nowe ziemie z resztą kraju, a ponadto zachęcać do wyjazdu na tereny nazwane Ziemiami Odzyskanymi oraz udowodnić ich narodową homogeniczność. Do rezerwuaru narzędzi tej nowej polityki miejsca należał m.in. dyskurs historyczny, reportaże, publicystyka, a także beletrystyka.

Rychło temat przesiedleń podjęto na gruncie literatury fikcjonalnej, która z jednej strony była tworzona zgodnie z obowiązującą wówczas polityką kulturalną, z drugiej jednak stanowiła potrzebę opowiedzenia o istotnym doświadczeniu Polaków — terytorialnej i kulturowej

dyslokacji, którą można uznać za *signum temporis* tużpowojennej Polski. Należy od razu zaznaczyć, że nie było to doświadczenie jednolite, nie można go zamknąć po prostu w jednym, z góry określonym schemacie. Daje to możliwość odczytywania literatury o tzw. Ziemiach Odzyskanych w różnych kluczach interpretacyjnych oraz z wykorzystaniem rozmaitych założeń teoretycznych czy metodologicznych. W zależności od dominującej problematyki danego utworu, a także od przyjętej perspektywy badawczej beletrystykę o ziemiach przyłączonych po wojnie do Polski można interpretować z zastosowaniem różnych koncepcji, m.in. odnoszących się do specyfiki pogranicza, do teorii postkolonialnych czy raczej — na gruncie polskim — postzależnościowych, lub też w nawiązaniu do zwrotu topograficznego w badaniach literackich (z wykorzystaniem np. geopoetyki czy nowego regionalizmu). Temat przesiedleń podejmowali — z różnych perspektyw — tacy pisarze, jak m.in.: Halina Auderska, Józef Hen, Jan Huszcza Igor Newerly, Henryk Panas, Eugeniusz Paukszta, Stanisław Srokowski, Henryk Worcell i Zygmunt Trziszka¹. Moim celem jest dokonanie przeglądu dotychczasowych koncepcji badawczych dotyczących tej literatury oraz zaprezentowanie takiej propozycji definicyjnej, która będzie uwzględniać możliwie specyficzne cechy piśmiennictwa o tzw. Ziemiach Odzyskanych.

Ryszard Nycz wskazuje na możliwości, jakie w najnowszych badaniach literackich dają dwa obszary badawcze dotyczące literatury PRL-u: pierwszy wykorzystuje współczesne słowniki teoretyczne, m.in. analizę dyskursu, feminizm, studia genderowe i postkolonialne, drugi koncentruje się właśnie na literaturze o terenach anektowanych. Mniej wyeksploatowany — a zarazem bardziej interesujący — pozostaje, zdaniem badacza, ten drugi nurt: „(...) z dwóch wspomnianych typów badawczych sond zapuszczonych w pamięć PRL-u, dość skromnie zakrojone, lecz empirycznie solidnie ugruntowane, badania nad literaturą (dawną i nową) Ziemi Odzyskanych wydają się tymczasem o wiele bardziej poznawczo obiecujące i bogatsze w ważne konsekwencje” (Nycz 2013: 9). Według Nycza ta — jak ją nazywa — badawcza sonda, mimo że jest wysyłana „w pojedynkę przez poszczególnych (również głównie młodych) badaczy”, to zapowiada dalszy rozwój badań nad literaturą terytoriów włączonych do Polski po II wojnie światowej: „(...) można prognozować bardziej zmasowane, zespołowe przedsięwzięcie wkrótce” (Nycz 2013: 8) — przewiduje literaturoznawca.

Rozważania nad narracjami o przesiedleniach pojawiły się już w 1945 roku², jednak wówczas — aż do przelomu transformacyjnego — miały charakter nie tyle naukowy, ile raczej krytycznoliteracki, publicystyczny oraz postulatyczny. Próby opisu literatury o ziemiach przyłączonych do Polski i jej systematyzacji pojawiały się m.in. w przedmowach do antologii opowiadań podejmujących problematykę osadniczą (*Zachodem poszły dzieje* 1970; *Początek epopei* 1981). Do przedtransformacyjnego korpusu tekstów krytycznych należą przede wszystkim szkice Witolda Nawrockiego, Zdzisława Hierowskiego, Wilhelma Szewczyka, Feliksa Fornalczyka — autorów, którzy zmonopolizowali krytycznoliteracki dyskurs nad literaturą

¹ Za pierwszą powieść o przesiedleniach uznaje się *Trud ziemi nowej* Eugeniusza Paukszty (1948). W tym samym roku ukazały się *Fundamenty* Jerzego Pytlakowskiego (1948). Powieści te poprzedziły drukowane w odcinkach fragmenty *Odwetu* Henryka Worcella (1947) i *Białej plamy* Natalii Bukowieckiej-Kruszony. *Biała plama* ukazała się w całości dopiero w 1998 roku pod tytułem *Rubież* (Bukowiecka-Kruszona 1998).

² Już w 1945 roku na łamach katowickiego czasopisma „Odra” opublikowano programowy artykuł Zdzisława Hierowskiego *Program kulturalny Ziemi Odzyskanych* (Hierowski 1945).

o migracjach³. Dorobek naukowy i krytycznoliteracki z lat 1945–1989 nie był jednak wolny od założeń ówczesnej polityki kulturalnej. Wpisywał się raczej w odgórnie zaprojektowaną wizję literatury o terenach przyłączonych do Polski. We wskazanych ramach czasowych podkreślano głównie znaczenie społecznej funkcji tych narracji, ich misji repolonizacyjnej polegającej m.in. na umacnianiu tezy o powrocie Polaków na „odwiecznie polski” Zachód w wyniku działania sprawiedliwości dziejowej.

We współczesnym literaturoznawstwie funkcjonuje kilka terminów stosowanych w odniesieniu do narracji dotyczących powojennego osadnictwa na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Można je w ogólności podzielić na trzy grupy. Pierwszą z nich będą stanowiły takie sformułowania, które odnoszą się do przemieszczenia (powieść migracyjna, pograniczna, repatriancka). W obrębie drugiej znajdują się te, które nawiązują do odpowiednio waloryzowanej przestrzeni (narracje okcydentalne, temat zachodni, literatura zachodniokresowa). Trzecia grupa wreszcie to pojęcia dotyczące procesów osiedlania się na nowym terytorium (utwory przesiedleniowe, przesiedleńcze, osiedleńcze, osadnicze).

Przegląd proponowanych dotychczas stanowisk rozpocznę od koncepcji najbardziej pojemnych znaczeniowo. Do takich należy formuła *powieści migracyjnej*, którą posługuje się Bogusław Bakula. Badacz, omawiając teksty opisujące procesy osadnicze na terytoriach włączonych do Polski, sformułowanie „powieść migracyjna” rezerwuje

(...) dla utworów, w których zostaje ukazana powojenna rzeczywistość dobrowolnych i nie-dobrowolnych przemieszczeń zbiorowych, i gdzie bohaterem literackim, obok jednostki, jest również określona grupa społeczna lub etniczna, zaś obszarem dziania się najczęściej rodzima powojenna rzeczywistość, ale nie zawsze, co należy do natury migracji. (Bakula 2012: 164)

Termin *migracja*, czyli — generalnie rzecz ujmując — „zmiana miejsca zamieszkania i pobytu” (Sakson 2008: 11), obejmuje wszelkie przemieszczenia terytorialne zbiorowości lub jednostek, często dalekie od charakteru powojennego osadnictwa, będącego efektem zmiany granic państwowych Polski. Istnieje przecież migracja zarobkowa, turystyczna czy sezonowa, migracja dobrowolna i przymusowa, legalna i nielegalna, dalej: migracja jednostkowa i grupowa, zorganizowana i żywiolowa, wewnątrzpaństwowa i międzypaństwowa, wewnątrzkontynentalna i międzykontynentalna. Zasięg semantyczny tego zjawiska jest tak szeroki, że może być ono traktowane nawet jako czynnik konstytuujący współczesną kondycję ludzkości — by przywołać słowa Paula White’a, piszącego wręcz o epoce migracji: „Żyjemy w czasach, które można nazwać «erą migracji». Geograficzne przemieszczenia mogą być traktowane jako najistotniejsze [współczesne — K.G.] ludzkie doświadczenie” (White 1995: 1). Rozległość tematyki migracyjnej w literaturze ilustruje zresztą zestaw zróżnicowanych szkiców, które pomieszczono w tomie zbiorowym pod redakcją Hanny Gosk, zawierającym także tekst Bakuly. Wszystkie je zebrano pod szyldem „narracji migracyjnych” (*Narracje migracyjne* 2012). O rozpiętości materiału badawczego, który można interpretować jako teksty migracyjne, świadczy także inna wieloautorska monografia: *Poetyka migracji* redagowana przez Przemysława Czaplińskiego, Renatę Makarską i Martę Tomczok (Czapliński, Makarska, Tomczok 2013). Oczywiście Bakula sygnalizuje obszerność i zróżnicowanie tematyki migracyjnej już we wstępie swojego artykułu. Otwiera szkic stwierdzeniem o istnieniu wręcz niezliczonej ilości opowieści o migracji, dalej jednak zaznacza, że interesuje go przede wszystkim nurt odnoszący

³ Tezę o monopolizacji dyskursu przez wymienionych krytyków stawiają Bogusław Bakula (2012) i Joanna Szydłowska (2013).

się do migracji wewnętrznej, repatriacji i deportacji, której towarzyszy przymus, przemoc i represja. Takie ujęcie daje impuls do interpretacji literatury o przesiedleniach w kluczu postkolonialnym, co zresztą w zachodnich badaniach już poczyniono, podkreślając opresyjność figury migranta usytuowanego na marginesie społeczeństwa, uczestniczącego we wspólnocie hybrydycznej, dla której charakterystyczna jest ambiwalencja: jednoczesne próby zachowania dawnej tożsamości oraz dostosowania do nowych warunków (Pourjafari, Vahidpour 2014).

Pomimo tak sprecyzowanego przedmiotu badań — zainteresowania migracją jako wynikiem represji i przymusu — sam termin nadal wydaje się zbyt szeroki. Narracje Ziem Zachodnich dotyczą zbiorowego doświadczenia migracyjnego osadzonego w konkretnej sytuacji — powojenne przemieszczenia ludności były determinowane przez określone przyczyny, uwarunkowania polityczne i geograficzne, a także skutki społeczne oraz kulturowe. Nie jest to więc wyłącznie zmiana miejsca zamieszkania, ale raczej „(...) skomplikowany proces radykalnej zmiany sposobu życia, wzorców zachowania i symbolicznego modelu świata migrantów. Migracja pociąga za sobą akulturację, często asymilację, zawsze przemianę systemu kulturowego świata migrantów” (Mach 1998: 14). Stwierdzenie, że literatura o osadnictwie na tzw. Ziemiach Odzyskanych koncentruje się na zjawisku migracji, wymagałoby więc pewnych dopowiedzeń, które mogą zdać sprawę jednocześnie ze specyfiki zjawiska, jak i jego złożoności. Po pierwsze: miała charakter represyjny tylko po części; była to — szczególnie w przypadku depatriantów z Kresów Wschodnich czy przesiedlanej ludności ukraińskiej — migracja ostateczna i zamknięta, jednokierunkowa, nie pozostawiająca szans na powrót do wcześniejszej przestrzeni życiowej. Ale jednocześnie pamiętajmy, że wielu Polaków zdecydowało się na osiedlenie na Ziemiach Zachodnich z własnej woli — czynnik przymusu wydaje się zatem fakultatywny. Po drugie: punktem docelowym przesiedleńców było nowe otoczenie społeczne, kulturowe i geograficzne, które dla osadników stanowiło zupełnie nieznaną rzeczywistość. Takie doświadczenie daje w rezultacie poczucie atypii, bycia nie na miejscu, wykorzenienia, utraty tożsamości. Ale zarazem dla wielu zamiana ubogiej lepianki krytej strzechą na murowany poniemiecki dom oznaczała skok cywilizacyjny, zmianę na lepsze. Po trzecie: osadnicze migracje miały przynieść określony skutek — w perspektywie długofalowej było to stworzenie od podstaw nowego, monolitycznego i w pełni zasymilowanego społeczeństwa polskiego.

Sądzę, że prozę Ziem Zachodnich i Północnych można uznać raczej za pewną odmianę literatury migracyjnej. Szersze znaczenie od interesującego mnie kręgu zagadnień posiada także inne sformułowanie, a mianowicie *literatura pogranicza*. Pogranicze odnosi się oczywiście nie tylko do usytuowania geograficznego, ale również — a może przede wszystkim — do znaczeń symbolicznych, ideologicznych, społecznych i kulturowych, które towarzyszą lokalizacji na styku kultur, a które mogą też przyczyniać się do wypracowania struktury mitologicznej, fundowanej i determinowanej przez „szeroko rozumianą władzę symboliczną” (Kalin 2012: 212). W narracjach o tym wielowarstwowym typie przestrzeni bardziej istotne od terytorialnego umiejscowienia świata przestawionego są zjawiska kulturowe i społeczne, będące rezultatem sytuacji charakterystycznej dla pogranicza — doświadczenia różnorodności obecnej w określonej całości. Odnosząc się do doświadczania pograniczności, literatura ta „modelowo obrazuje sytuację napięcia, rozterek i rozdarcia, których doświadczają społeczności przygraniczne. Ucieleśnia ona także rozterki pisarstwa, które stara się artystycznie ogarnąć sprzeczne punkty widzenia, języki, wartości kulturowe i religijne” (Kasperski 2009: 10). Takie cechy z łatwością można odnaleźć w piśmiennictwie osadniczym, ale przecież kategorię

pogranicza z powodzeniem stosuje się również do refleksji nad bardziej rozbudowanym korpusem tekstów obrazujących rozterki tożsamości pogranicznych — m.in. do literatury kresowej, nurtu małych ojczyzn czy tekstów emigracyjnych⁴.

Poza tym, że literatura pogranicza może tematyzować — podobnie zresztą jak proza migracyjna — wielość i różnorodność doświadczeń, to również sama kategoria jako pojemne pojęcie operacyjne jest rozmaicie stosowana i interpretowana. Okazuje się tak pojemna, że umożliwia różnorodne konceptualizacje. Pogranicze może być traktowane jako przestrzeń wymiany kulturowej (w opozycji do granicy, która szczerze oddziela swoje od obcego) albo jako teren konfliktogenny, pole walki o prawo wyłączności do terytorium. Jeśli kategoria pogranicza „łagodzi zdecydowanie represyjność granicy” (Uliasz 2001: 15), a nawet zakłada „równość etnicznych podmiotów” (Bujnicki 2014: 15), jeśli generuje współlistnienie kultur i wymianę kulturową, w wyniku której tworzy się nowa jakość społeczna, to wówczas okaże się, że literatura o przesiedleniach na tzw. Ziemię Odzyskaną będzie pograniczna tylko w pewnej mierze. Granica zachodnia na Odrze i Nysie Łużyckiej miała być reprezentowana jako szczelna i stała, a akcentowanie jej nienaruszalności służyło niwelacji poczucia tymczasowości powojennej sytuacji geopolitycznej. Inaczej zarysowuje się przydatność pojęcia *pogranicze*, jeśli jest ono interpretowane jako terytorium agonu, pola walki (Rybicka 2011), a nawet teren praktyk kolonizacyjnych. W ten sposób pogranicze ujmuje Arkadiusz Kalin, który doprecyzowuje przedmiot badań nad literaturą o powojennych przesiedleniach, nazywając ją nurtem *zachodniego pogranicza* (Kalin 2012).

Pograniczność jest z pewnością przydatna dla interpretacji literatury o tzw. Ziemiach Odzyskanych, natomiast jako formuła definicyjna okazuje się zbyt rozległa i może spowodować, że przedmiot badań ulegnie rozmyciu. W przypadku prozy o osadnictwie na Ziemiach Zachodnich i Północnych należałoby zatem zawęzić pole semantyczne tej kategorii, traktując ją nieco wybiórczo i odnosząc do terytorialnych, społecznych i kulturowych zależności wynikających z sąsiedztwa polsko-niemieckiego oraz wewnątrzosadniczego w realiach „odzyskanego zachodu”. Relacja narracji o tzw. Ziemiach Odzyskanych do literatury pogranicza wydaje się więc analogiczna do ich relacji wobec literatury migracyjnej — tę zależność określić można jako *pars pro toto*.

Dotychczas przywołane propozycje terminologiczne obejmowały zbyt szeroki krąg zagadnień. Natomiast pojęciem zbyt wąskim wydaje się termin *proza repatriancka*, odnoszący się do literatury podejmującej temat wysiedlenia ludności z Kresów Wschodnich oraz osiedlenia na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Schemat takich utworów — według Bolesława Hadaczka — jest prosty: fabuła podzielona jest na dwie części. Pierwsza z nich obejmuje opis tragicznej rzeczywistości kresowej u schyłku II wojny światowej. Momentem przełomowym jest wyjazd i „zbawienne” zamieszkanie na zachodzie kraju, czyli druga część repatrianckich narracji:

Porównuje się ze sobą dwie małe ojczyzny, np. wileńską z nadodrzańską, poleszucką z pomorską, podolską z opolską. Ścierają się ze sobą dwa przeciwstawne wątki: optymistyczny, bo oto jadą repatrianci „z ziemi przeklętej do ziemi obiecanej”, i pesymistyczny — ekspatriacja z kraju rodzinnego, którego, jak się okazuje, nie można zastąpić w pełni ojczyzną ideologiczną — państwem. (Hadaczek 1993: 16)

⁴ Sposoby wykorzystania kategorii pogranicza w różnych obszarach badań literackich można zilustrować m.in. pracami Marty Ruszczyńskiej (2015), Ewy Wiegandt (2012), Krzysztofa Zajasa (2008) czy Małgorzaty Zduniak-Wiktorowicz (2012).

Powieść repatriancka dotyczy zatem tych narracji, których tematem jest przemieszczenie ludności z kresów wschodnich. Tymczasem na polskim zachodzie, jak już wspomniałam, osiedlali się nie tylko kresowianie — wskazany termin nie uwzględnia osadnictwa wojskowego ani przybyszów z Polski centralnej, osób powracających z robót przymusowych czy innych reemigrantów. Ponadto zasadność używania w kontekście powojennych migracji z Kresów sformułowań *repatriacja* czy *repatrianci* budzi zastrzeżenia. Sugerują one, zgodnie ze swoim źródłosłowem, powrót do ziemi ojczystej, nawiązując do mitu piastowskiego, zgodnie z którym terytoria poniemieckie miały być w gruncie rzeczy rdzennie polskie — jako te, na których kształtowały się zręby polskiej państwowości w czasach wczesnopiastowskich. Z powodu takiej implikacji pojęcie repatriacji było wykorzystywane w dyskursie oficjalnym, również na gruncie urzędowym (przykładem jest nazwa instytucji, która miała regulować powojenną relokację: Państwowy Urząd Repatriacyjny). Kierunek zmiany miejsca zamieszkania w przypadku ludności kresowej był odwrotny — ta ludność nie powracała do swojej ojczyzny, ale została z niej usunięta. Zamiast o repatriacji można więc raczej mówić o ekspatriacji.

Inne określenia stosowane dla konceptualizacji literatury o powojennych przesiedleniach mają związek z przestrzenią (geograficzną, społeczną i kulturową), a dokładnie z kategorią zachodu. Do nich należy pojęcie *temat zachodni* — wskazujące na „zachód” jako temat pewnego korpusu tekstów, ale również odnoszące się do projektu geopolitycznego, czerpiącego jeszcze z przedwojennej myśli zachodniej, w ramach której postulowano przesunięcie granic Polski na zachód⁵. Koncepcja ta miała przełożyć się na powojenną politykę kulturalną obejmującą literaturę o przesiedleniach. Co ciekawe, już w latach 70. XX wieku Jerzy Pluta powątpiewał w to, że w polskiej literaturze wykrystalizował się temat zachodni. Zastanawiał się, czy były to tylko „doraźne i nadużywane klasyfikacje publicystyki literackiej?” (Pluta 1974: 116). Używany przez siebie termin „proza tematu zachodniego” uznał jedynie za umowne hasło wywoławcze, ułatwiające zrozumienie kontekstu historycznoliterackiego. Kontekst ten precyzuje i poszerza nowsze sformułowanie, również odwołujące się do przestrzeni — *narracje pojałtańskiego Okcydentu* — proponowane przez Joannę Szydłowską. Przymiotnik *pojałtański* wskazuje na przyczynę powojennych zmian społecznych, kulturowych i terytorialnych, czyli na postanowienia konferencji w Jalcie; lokalizuje także problematykę pod względem czasowym — jako tekstowe realizacje i narracyjne legitymizacje ustaleń wielkiej trójki z 11 lutego 1945 roku (choćby zaznaczyć trzeba, że sprawę polską omawiano nie tylko w Jalcie, ale też na konferencjach w Teheranie i Poczdamie). Istotniejszy wydaje się jednak *Okcydent*, oznaczający ogólnie cywilizację zachodnią ujmowaną w zderzeniu ze wschodnią (Okcydent vs Orient). Narracje pojałtańskiego Okcydentu są narracjami odzwierciedlającymi „określony projekt kultury i ideologii, mający własny mit fundacyjny, określoną historię i epistemologię, specyficzną estetykę i system aksjonormatywny” (Szydłowska 2013: 56). Sformułowanie Szydłowskiej wskazuje jednocześnie na aspekt terytorialny i czasowy literatury o przesiedleniach (teksty dotyczące określonej przestrzeni, czyli terytoriów zachodnich, przyłączonych do Polski w wyniku ustaleń poczynionych podczas konferencji w Jalcie) oraz ich wymiar metaforyczny i ideologiczny (jako pewna projekcja rzeczywistości, bazująca na mitach i stereotypach, mająca pełnić funkcję założycielską, legitymizującą).

⁵ Więcej na temat historii myśli zachodniej i jej powojennego rozwoju pisze Andrzej Kwilecki (1980).

Inne pojęcie, które nawiązuje do przestrzeni zachodnich, to sformułowanie *literatura zachodniokresowa*, budujące paralelę między Kresami Wschodnimi a zachodnimi ziemiami anektowanymi. Sam termin *Kresy Zachodnie* posiada jeszcze przedwojenny rodowód: w 1867 roku użył jej Jan Zachariasiewicz w powieści *Na kresach. Powieść z naszych czasów w trzech częściach*. Współcześnie za taką analogią opowiada się m.in. popularyzator nazwy „Kresy Zachodnie”, Sergiusz Sterna-Wachowiak, poeta, eseista, a także redaktor serii *Tropami pisarzy na Kresach Zachodnich*, który w ziemi wschowskiej widział miejsce dialogu kultury polskiej, niemieckiej, żydowskiej⁶. Czy zależność taka, oparta przede wszystkim na istnieniu wielokulturowości, jest wystarczająca do uprawomocnienia „zachodniokresowości”? Dyskusyjne wydaje się forsowanie tezy o literackiej reprezentacji wielokulturowości zachodniego polskiego pogranicza przed 1989 rokiem — dominowała wówczas raczej wizja państwa jednonarodowego i homogenicznego niż wielokulturowego i hybrydycznego. Między mitologią Ziemi Zachodnich a mitologią kresową istnieje zresztą szereg istotnych różnic, na które już zresztą wskazywano. Ta druga według Haliny Tumolskiej posiada cechy „(...) doraźności i użytkowości w warunkach powojennych, bowiem była kreowana na zapotrzebowanie społeczne i polityczne. Brakuje jej pierwiastka spontaniczności, który towarzyszył mitologii kresów wschodnich, jej wielowarstwowości czasowo-przestrzennej, bogactwa kulturalnego i siły emocjonalnej” (Tumolska 2007: 21). Również Szydłowska zaznacza odmienność semantycznych implikacji w przypadku kresów wschodnich i zachodnich. Narracje wschodniokresowe dotyczą przede wszystkim przeszłości, doświadczenia długiego trwania i utraty, opóźnienia cywilizacyjnego i przymusu milczenia, podczas gdy narracje zachodniokresowe koncentrują się m.in. wokół dominacji teraźniejszości i przyszłości, powstawania *ex nihilo*, doświadczenia uzyskania, szybkiego tempa przemian cywilizacyjnych (Szydłowska 2013: 52).

Inaczej o *zachodniokresowości* pisze Kinga Siewior, uznając to pojęcie za operatywne, ponieważ może ono oznaczać „antonim wielkiej tradycji, oparty (...) na podobnych strukturach narracyjnych” lub jako zapełnioną opowieść o Kresach, prowadzoną po prostu z pozycji większego dystansu przestrzennego (Siewior 2014: 45). Terminu „kresy zachodnie” używa Bakula, traktując go jako synonim tzw. Ziemi Odzyskanych, ale przypisując powojennej rzeczywistości powojennego zachodu cechy *q u a s i - k r e s o w e*: m.in. wielonarodowość, wielokulturowość, kolonizacja przestrzeni, spustoszenie, funkcja rubieży obronnej, zagadkowość, niebezpieczeństwo (Bakula 2012: 167). W innym miejscu badacz podkreśla jednak unikatowość pojęcia *kresy*. Oznacza ono oczywiście pewnego rodzaju pogranicze, ale z zastrzeżeniami — podczas gdy kresy dotyczą pamięci zbiorowej i należą do domeny narodowej aksjologii, to pogranicze nie wzbudza takich skojarzeń; pogranicze znajduje się „na styku”, a kresy — jako element narodowej świadomości — są umiejscowione w centrum (Bakula 2006: 16). Rozróżnienia między pograniczami a kresami dokonuje też Tadeusz Bujnicki, tę pierwszą przestrzeń uznając za miejsce dyfuzji, tę drugą za teren jednoznacznego oddzielenia „polskiego” od „niepolskiego”, „swojego” od „obcego” (2014: 15). Możliwość aplikacji słowa kresy na grunt zachodni przekreśla Jacek Kolbuszewski, uznając takie zastosowanie za okazjonalne i dowartościowujące (1995: 13). Wydaje się, że *literatura kresów zachodnich* pozostaje nadal terminem dyskusyjnym, ponieważ mity wschodnio- oraz zachodniokresowe konstruują dwa odrębne modele przestrzeni, determinowane przez różne konteksty geopolityczne.

⁶ Więcej na temat Sergiusza Sterny-Wachowicza pisze Wojciech Kudyba (2014).

Bardziej precyzyjne dla interesującego mnie nurtu literackiego wydają się te określenia, które wskazują na procesy przesiedleńcze i osadnicze, jakie zachodziły po wojnie na terenach inkorporowanych. Do nich należy termin *powieść osadnicza*, czyli — zdaniem Tumolskiej — nurt „zwracający się ku aktualności, podejmujący problemy nowo tworzącego się społeczeństwa na Ziemiach Odzyskanych” (Tumolska 2007: 116). W zupełnie innym znaczeniu Inga Iwasiów posługuje się pojęciem *powieści osiedleńczej* — uznaje ją na odmianę literatury produkcyjnej (Iwasiów 2012: 216). Co więcej, wprowadza kolejny podział: odróżnia ją od *powieści przesiedleńczej*, która z kolei eksponuje doświadczenie utraty, a którą Iwasiów ilustruje prozą Katarzyny Suchodolskiej, autorki *Echa nad Bindugą* (1986). Podobnie krótki czas istnienia nurtu osadniczego podaje Ewa Kraskowska, która uznaje, że powieść osadnicza powstawała przed przesileniem październikowym w 1956 roku (Kraskowska 2012: 297). Oczywiście literaturę osadniczą i produkcyjną wiąże istotna kwestia — ta mianowicie, że obie miały charakter perswazyjny. Sądzę jednak, że proza o osadnictwie na Ziemiach Zachodnich i Północnych nie może zostać zaliczona po prostu do narracji produkcyjnych. Na niebezpieczeństwo uogólniania zwracał uwagę już Wojciech Tomasik w swojej monografii o literaturze socrealizmu: „(...) z czasem terminem »powieść produkcyjna« określać zaczęto także utwory, których pierwotnie tak nie klasyfikowano i obecnie wykorzystywany jest do oznaczenia niemal całej prozy realizmu socjalistycznego” (Tomasik 1988: 16). Powieści i opowiadania o przesiedleniach nie mogą być traktowane synonimicznie z prozą produkcyjną także z innego, ważniejszego powodu — jest nim przedmiot perswazji. W produkcyjniaku buduje się ustrój socjalistyczny, w teksach osadniczych to nie ustrój jest najważniejszy (choćby chociaż on również), ale wzbudzenie w czytelniku przekonania o swojskości zupełnie obcego terytorium, o jego narodowym charakterze, przez nacjonalizowanie przestrzeni.

Koncepcję wolną od skojarzeń z socrealizmem, a zarazem powiązaną z kategorią przestrzeni, prezentuje Małgorzata Mikołajczak, która uznaje, że jedną z cech dystynktywnych dla literatury osadniczej jest określona metaforyka przestrzenna. Badaczka używa tej nazwy, mając na uwadze nie tylko okoliczności jej powstania (okres zasiedlania zachodnich terenów), ale również produktywność motywów spacji, zaangażowanych do tworzenia lokalnej mitologii. Jednym z wyróżników literatury osadniczej jest „powiązanie metaforyki fundującej lokalną geografę mityczną z typem przestrzennej aktywności podmiotu skupionej wokół kilku charakterystycznych figur” (Mikołajczak 2012: 137). Figury te to m.in. tulacz i wygnaniec. W takim ujęciu literatura osadnicza byłaby korpusem tekstów, za pośrednictwem których realizowana jest określona polityka miejsca oraz geografia wyobrażona, a której nadrzędnym celem jest wykształcenie odpowiedniej narracji założycielskiej dla Ziemi Zachodnich i Północnych.

Zarówno przymiotnik „osadnicza”, jak i „przesiedleńcza” wydaje się produktywny dla określenia literatury dotyczącej Ziemi Zachodnich i Północnych. Oba sformułowania posiadają jednak inne odcienie znaczeniowe, na co zresztą zwracała uwagę Iwasiów. Osadnictwo konotuje osiadłość, zakorzenienie, zagospodarowanie przestrzeni, ale również kolonizację. Przesiedlenie natomiast suponuje ruch, dyslokację, dynamikę, przemieszczenie. Literatura o tzw. Ziemiach Odzyskanych powstająca przed 1989 rokiem problematyzowała doświadczenie migracyjne raczej w tym pierwszym kluczu — akcentując wrastanie w nowe miejsce zamieszkania, z reguły zgodnie z dominującym dyskursem władzy, od którego była przecież zależna. Choćby polityka kulturalna państwa wobec twórczości o tych terytoriach zmieniała się kilkukrotnie, to jednak do 1989 roku w dominującej narracji obowiązywał ogólnie dyskurs

osiadłości i homogeniczności. Dopiero po transformacji ustrojowej miejsce poetyki osadnictwa (zamieszkiwania) zajęła poetyka przesiedlenia (przemieszczenia). Z tych powodów za bardziej adekwatne w przypadku tekstów powstających przed zmianą ustroju można uznać określenie „literatura osadnicza”

Przedstawione konceptualizacje polskiej prozy o powojennych przesiedleniach mogą stanowić podstawę dla sformułowania definicji, która uwzględniałaby najistotniejsze, a zarazem specyficzne cechy beletrystyki o powojennych migracjach. Literaturę osadniczą proponuję zdefiniować następująco: jest to odmiana gatunkowa polskiej powojennej prozy migracyjnej, powstająca w latach 1945–1989, której główny temat to proces zasiedlania tzw. Ziemi Odzyskanych na drodze dobrowolnych i przymusowych migracji oraz towarzyszące temu procesowi konstruowanie, rekonstruowanie i przekształcanie przestrzeni kulturowej pogranicza. Literatura ta stanowi z jednej strony narrację doświadczeniowo-tożsamościową, będącą odpowiedzią na powojenną sytuację geopolityczną kraju; z drugiej natomiast zmierza do realizacji określonego projektu genologicznego (przesiedleńcza epopeja) oraz w pewnej mierze programu ideologicznego, wspomagając legitymizację powojennego kształtu terytorialnego Polski poprzez angażowanie elementów mitotwórczych, waloryzację przestrzeni i pretendowanie do miana metanarracji narodowej.

Powyższą propozycję traktuję jako definicję regulującą (projektującą), która służy precyzowaniu znaczeń poprzez częściową modyfikację znanego już pojęcia w celu wyeliminowania jego wieloznaczności bądź nieostrości (Ajdukiewicz 1975: 60; Marciszewski 1970: 181–182). Eliminacja nieostrości odnosi się do pojęcia *literatura osadnicza*, podkreślam natomiast, że moim celem nie jest regulacja terminu *odmiana gatunkowa*⁷. Na potrzeby tego szkicu przyjmuję za Stanisławem Balbusem, że formy gatunkowe nie muszą być traktowane jako stale wykładnie konstrukcyjne tekstu, ale mogą oznaczać też pewne „pole genologicznych odniesień” (Balbus 2000: 27). Istotniejsze od paradygmatu czy zespołu faktów konstrukcyjnych okazują się w tym ujęciu referencje odsyłające w obszar pola tradycji literackiej — a dokładniej wzorca epopei. Konwencja ta w przypadku narracji o przesiedleniach miała spełniać funkcję normatywną, czyli określać, co w danym typie dyskursu jest pożądane, a także w jaki sposób należy ów dyskurs odbierać. Epos stanowi tutaj współczynnik komunikacji literackiej — pole zawierające zespół dyrektyw dotyczących nie tyle tego, jak pisać, ile tego, jak czytać. W przypadku przesiedleńczej epopei istotny jest lekturowy charakter gatunku, na który zwraca uwagę Michał Głowiński: „(...) odbiorca dostosowuje swój aparat poznawczy do wymagań gatunku, jaki tekst reprezentuje, usiłuje w trakcie czytania zająć postawę zgodną z tym, co tekst ów sugeruje lub wręcz narzuca” (1998: 57). Odmiana gatunkowa może stanowić tym samym pewien regulator odbioru — wpisywanie literatury o przesiedleniach w konwencję epopei sugerowało czytelnikowi sposób odczytania tekstu jako opowieści o heroicznym momencie przełomowym dla wspólnoty narodowej.

W wyżej nakreślonej definicji można wyróżnić kilka elementów charakteryzujących literaturę osadniczą. Pierwszym z nich będzie *chronologia*, czyli lata 1945–1989. Pomimo tego, że publikacja pierwszych prozatorskich prób uchwycenia powojennych doświadczeń migracyjnych przypada dopiero na rok 1947 (Worcell 1947), to początek literatury osadniczej jako pewnego projektu i postulatu należy datować już na 1945 rok. To właśnie wtedy na

⁷ O sposobach definiowania rodzajów i gatunków literackich pisze Henryk Markiewicz, przyjmując zasadniczo dwa rodzaje definicji: diagnostyczną i esencjalną (1976: 149). Gdyby posłużyć się właśnie tymi ustaleniami, wówczas przedstawioną tu propozycję zaliczyłabym raczej do definicji diagnostycznej — sprawozdawczej.

lamach katowickiej „Odry” ukazał się artykuł Hierowskiego *Program kulturalny dla Ziemi Odzyskanych* (1945). Warto odnotować, że również w tym roku ukazał się reportaż Wandy Mecler *Wyprawa na odzyskane ziemie* (1945). Był to efekt czwartej podróży po nowych polskich terytoriach, zorganizowanej przy wsparciu Centralnego Związku Przesiedleńczego. Także od 1945 roku powstają powieści historyczne, nawiązujące do tworzenia zrębów państwowości przez Piastów na terenach po wojnie nazwanych Ziemiemi Odzyskanymi. Oznacza to, że już w roku zakończenia II wojny światowej pojawiły się postulaty kulturalnego zasiedlania Ziemi Zachodnich i Północnych, uruchamiające projekt przesiedleńczej epopei. Druga data graniczna to rok 1989, czyli transformacja ustrojowa i towarzyszące jej zniesienie cenzury, dzięki czemu wcześniejsze wzory narracji osadniczych mogły zostać przekształcone — w formułę nurtu małych ojczyzn czy też powieści neo-post-osiedleńczej (Iwasiów 2012), a według innej propozycji: postosadniczej (Mikołajczak 2015). Innymi słowy: nastąpiło wówczas przesunięcie akcentu z osadnictwa w kierunku przesiedlenia.

Następnym elementem zaproponowanej definicji jest *tematyka*, czyli — w uproszczeniu — proces zasiedlania tzw. Ziemi Odzyskanych, który dokonywał się na drodze migracji przymusowych (przede wszystkim z Kresów Wschodnich czy w ramach akcji „Wisła”) oraz dobrowolnych (głównie w przypadku osadników z Polski centralnej i reemigrantów). Takie ujęcie sytuuje piśmiennictwo osadnicze w obrębie literatury migracyjnej w rozumieniu Bakuly, ponadto nawiązuje do „przestrzennej” propozycji Mikołajczak, umiejscawia je też w polu semantycznym pojęć: temat zachodni, proza pogranicza, literatura osiedleńcza oraz narracje okcydentalne. Ów temat — procesy zasiedlania nowych terytoriów — jest ściśle powiązany z aspektami przestrzennymi: z konstruowaniem, rekonstruowaniem i przekształcaniem przestrzeni, które to praktyki są efektem usytuowania podmiotu między społeczną i kulturową dyslokacją oraz lokalizacją (wykorzeniem i zakorzeniem).

W przedstawionej formule definicyjnej mieści się *kryterium funkcjonalne*, które staram się ująć dwukierunkowo, pisząc z jednej strony o narracji doświadczeniowo-tożsamościowej, z drugiej zaś o projekcie genologicznym i ideologicznym. Zaakcentowanie doświadczenia i tożsamości ma podkreślić, że literatura osadnicza nie ograniczała się wyłącznie do pełnienia roli służebnej wobec polityki kulturalnej obowiązującej w Polsce Ludowej. Powstawała również w wyniku chęci zarejestrowania istotnych powojennych przeobrażeń zachodzących w polskim społeczeństwie, mogła stanowić efekt potrzeby psychologicznej, tematyzowanej niezależnie od politycznego zapotrzebowania na nowy mit. To zapotrzebowanie z kolei wiązało się z *genologią i ideologią*. Projekt genologiczny odnosi się do postulatu skonstruowania nowej polskiej epopei, natomiast ideologiczny do zamiaru literackiego legitymizowania nowego porządku terytorialnego, a więc wytwarzania dla niego powszechnej społecznej akceptacji. Legitymizacja angażuje narracyjne elementy mitotwórcze, które miały w zamierzeniu wytworzyć metanarrację narodową. Metanarracja jest tu rozumiana — za Jean-Francoisem Lyotardem (1997: 97) — jako dominująca narracja w obrębie określonego dyskursu, która porządkuje historię i wyznacza perspektywę jej odczytywania oraz interpretowania, a przez to nadaje dziejom odgórnie określone znaczenie, traktowane jako jedyne uprawnione.

Istota prozy o osadnictwie na tzw. Ziemiach Odzyskanych może zostać pominięta, jeżeli nazwie się ją literaturą migracyjną czy pograniczną. Specyfikę narracji dotyczących przemieszczeń po 1945 roku rozmywa też utożsamienie jej z socrealizmem. Termin *literatura osadnicza* wydaje się w zaproponowanym tu kształcie dosyć precyzyjny, dzięki czemu można

uniknąć błędu definiowania polegającego na niezgodności zakresów (definicje za szerokie i za wąskie). Wybór akurat tego pojęcia jest podyktowany jego neutralnością wobec np. takiego sformułowania, jak *literatura zachodniokresowa*, które może sugerować mityzowanie przedmiotu badań. Te dwa aspekty — precyzyjność i neutralność — decydują o przydatności operacyjnej pojęcia *literatura osadnicza* w badaniach literackich nad prozą o powojennych przesiedleniach.

Bibliografia

- Ajdukiewicz Kazimierz (1975), *Logika pragmatyczna*, PWN, Warszawa.
- Bakula Bogusław (2006), *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” nr 6.
- (2012), *Między wygnaniem i kolonizacją. O kilku odmianach polskiej powieści migracyjnej w XX wieku (na skromnym tle porównawczym)* [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Universitas, Kraków.
- Balbus Stanisław (2000), *Zagłada gatunków* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Bujnicki Tadeusz (2014), *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia*, oprac. M. Siedlecki, Ł. Zabielski, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok.
- Bukowiecka-Kruszona Natalia (1998), *Rubież*, Towarzystwo Przyjaciół Archiwum i Pamiątek Przeszłości, Gorzów Wielkopolski.
- Głowiński Michał (1998), *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Universitas, Kraków.
- Grzebałkowska Magdalena (2015), *1945. Wojna i pokój*, Agora, Warszawa.
- Hadaczek Bolesław (1993), *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*, Ottonianum, Szczecin.
- Hierowski Zdzisław (1945), *Program kulturalny Ziemi Odzyskanych*, „Odra”, nr 7.
- Iwasiów Inga (2012), *Hipoteza powieści neo-post-osiedleńczej* [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Universitas, Kraków.
- Kalin Arkadiusz (2012), *Polsko-niemieckie pogranicza literackie: geopolityczne reorientacje w polskiej powojennej literaturze. Rekonesans* [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Universitas, Kraków.
- Kasperski Edward (2009), *Kategoria pogranicza w badaniach literackich* [w:] *Pogranicze kulturowe (odrębność — wymiana — przenikanie — dialog)*, red. O. Weretiuk, J. Wolski, G. Jaśkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Kolbuszewski Jacek (1995), *Kresy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

- Kraskowska Ewa (2012), *Ludzie w ruchu. Turycy, tułacze i przemieszczający w pisarstwie Anny Kowalskiej* [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Universitas, Kraków.
- Kudyba Wojciech (2014), *Sergiusz Sterna-Wachoniak. Archeolog Kresów Zachodnich* [w:] tegoż, *Generacja źle obecna*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot.
- Kwilecki Andrzej (1980), *Polska myśl zachodnia w Poznaniu i Wielkopolsce: Jej rozwój i realizacja w wiekach XIX i XX*, PWN, Warszawa.
- Liotard Jean-Francois (1997), *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Mach Zdzisław (1998), *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Universitas, Kraków.
- Marciszewski Witold (1970), *Definicja regulująca* [w:] *Mała encyklopedia logiki*, red. W. Marciuszewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Markiewicz Henryk (1976), *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Mecler Wanda (1945), *Wyprawa na odzyskane ziemie*, Biblioteka Społeczno-Naukowa, Warszawa.
- Mikołajczak Małgorzata (2012), „Szli na Zachód osadnicy...” *Rola metaforyki przestrzennej w tworzeniu mitologii Ziemi Lubuskiej* [w:] *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Sidioruk, E. Konończuk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- (2015) *Choroba migrantów. Literacka epikryza i patogeniza*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (2012), red. H. Gosk, Universitas, Kraków.
- Nycz Ryszard (2013), *PRL: pamięć podzielona, społeczeństwo przesiedlone*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- Paukszta Eugeniusz (1948), *Trud ziemi nowej*, Księgarnia Ziem Zachodnich, Poznań.
- Pluta Jerzy (1974), *Okruchy epopei. Proza Henryka Worwella*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Początek epopei. Antologia opowiadań o Ziemiach Zachodnich i Północnych* (1981), red. W. Nawrocki, A. Wasilewski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przelomu XX i XXI wieku* (2013), red. P. Czaplinski, R. Makarska, M. Tomczok, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Pourjafari Fatemeh, Vahidpour Abdolai (2014), *Migration Literature: a Theoretical Perspective*, „The Dawn Journal”, vol. 3, no. 1.
- Pytlakowski Jerzy (1948), *Fundamenty*, Prasa Wojskowa, Warszawa.
- Ruszczyńska Marta (2015), *Pogranicze. Studia i szkice literackie*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra.
- Rybicka Elżbieta (2011), *Pamięć i miasto. Palimpsest vs pole walki*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Sakson Andrzej (2008), *Migracja — fenomen XX i XXI wieku*, „Przegląd Zachodni”, nr 2.
- Siewior Kinga (2014), *Trajektoria pamięci „zachodniokresowej” po roku 1989*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Suchodolska Katarzyna (1986), *Echo nad Biduną*, Glob, Szczecin.
- Szydłowska Joanna (2013), *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.
- Tomasik Wojciech (1988), *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Tumolska Halina (2007), *Mitologia Kresów Zachodnich w beletrystyce i pamiętnikarstwie polskim (1945–2000)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.

-
- Uliasz Stanisław (2001), *O literaturze Kresów i pograniczu kultur*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Wiegandt Ewa (2012), „Pogranicze” jako kategoria interpretacyjna literatury małych ojczyzn [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Universitas, Kraków.
- White Paul (1995), *Geography, Literature and Migration* [in:] *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, ed. R. King, J. Connell, P. White, Routledge, London–New York.
- Worcell Henryk (1947), *Odwet. Część I*, „Odra”, nr 16 (20 VI 1947).
- Zachariasiewicz Jan (1867), *Na kresach. Powieść z naszych czasów w trzech częściach*, Winiarz, Lwów.
- Zachodem poszły dzieje. Antologia opowiadań o ziemiach zachodnich* (1970), wybór: W. Nawrocki, A. Wasilewski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Zajas Krzysztof (2008), *Nieobecna kultura. Przypadek Infant Polaków*, Universitas, Kraków.
- Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata (2012), *Poetyka Zagranicy* [w:] *Od poetyki przestrzeni do geopoezyki*, red. E. Sidioruk, E. Konończuk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
-

MAGDALENA WĄSOWICZ
Uniwersytet Jagielloński*

Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje

Alternate History in Polish Literature: Typology, Subject Matter, Functions

Abstract

Alternate history, the type of fiction which describes worlds in which history developed differently than in reality, is often depreciated as a subgenre of science–fiction. Yet Polish alternate history novels are in reality an interesting commentary on Polish culture, history and memory. In this paper I present the subject–matter of Polish alternate history novels, their functions and their relevance to Polish culture. In the first part I describe the history of counterfactual thinking and historians’ attitude towards it. In the second part, I emphasize that there are two types of alternate history. I name them “non-fiction” and “fiction”. Next, I provide the definition of alternate history. In the third part of the article I describe functions of alternate history novels. These functions show clearly that they are not created for entertainment only. On the contrary, they comment on important features of Polish culture.

* Zakład Historii Literatury i Kultury Amerykańskiej Instytutu Filologii Angielskiej
Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Altanowa 18/8, 30-132 Kraków
e-mail: magdalena.dorota.wasowicz@gmail.com

Nieustanne zadawanie sobie pytania „Co by było gdyby...?” należy do naturalnych skłonności człowieka, bardziej nawet podstawowych — jak dowodzą badania psychologiczne — niż filozoficzne eksperymenty myślowe (Dannenberg 2012: 121). Większość ludzi zaczyna bowiem na pewnym etapie zastanawiać się, jak mogłoby wyglądać ich życie, gdyby pewne kluczowe wydarzenia z przeszłości przyjęły inny obrót. Jednak odruch tworzenia alternatywnych scenariuszy pojawia się nie tylko w rozważaniach nad indywidualnymi biografiami, ale również nad życiem całych społeczeństw. Tak więc wspomniane pytanie można zadać zarówno na poziomie indywidualnym, jak i ponadindywidualnym. I często jest ono podnoszone, czy to przez historyków, czy to przez ludzi niezajmujących się profesjonalnie historią: co by było, gdyby Hitler nie doszedł do władzy? Jaki kształt miałyby Polska, gdyby któreś z powstań narodowych zwyciężyło albo gdyby polskie władze zdecydowały się na sojusz z Hitlerem?

Wielkie wydarzenia historyczne, takie jak właśnie rozbiory Polski czy II wojna światowa, miały wpływ na losy zarówno jednostek, jak i całych grup społecznych. Nic więc dziwnego, że pytania o ich alternatywny przebieg angażują nas niemal tak samo jak te dotyczące prywatnych biografii.

Pokusie tworzenia alternatywnych scenariuszy rozwoju dziejów nie oparli się również pisarze. Nurt historii alternatywnych — zazwyczaj uważany za podgatunek literatury *science-fiction* (Lemann 2012: 381) — chociaż obecny w rozważaniach historyków oraz w literaturze od dawna¹, swój najintensywniejszy rozwój przeżywa od drugiej połowy XX wieku. W literaturze sytuującej się w anglosaskim kręgu kulturowym jest stale obecny w zasadzie od czasu zakończenia II wojny światowej, w literaturze polskiej z kolei — od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Po roku 1989 na polskim rynku wydawniczym pojawiła się duża liczba powieści, które można zaliczyć do gatunku historii alternatywnej (Górecka 2013: 37–39). Rozkwit tego gatunku w ciągu ostatnich lat jest związany ze zniknięciem instytucji cenzury. Historia

¹ Informacje na temat historii gatunku można znaleźć w: Haska, Stachowicz 2012: 9–15; Lemann 2012; Rosenfeld 2002: 90–92.

alternatywna kontynuuje też tradycję nurtu fantastyki socjologicznej z lat 70. i 80., która krytykowała sytuację w komunistycznej Polsce (Lemann 2011a: 346–347). Ponadto powieści odwołujące się do ważnych wydarzeń z historii Polski odpowiadały też na zmiany zachodzące w polskim społeczeństwie. Jakkolwiek krytyka literacka traktuje historie alternatywne z dużą dozą podejrzliwości i zazwyczaj je deprecjonuje ze względu na ich związki z kulturą popularną, to jednak nie można zaprzeczyć, że skłaniają one do przemyśleń nad mechanizmami rządzącymi historią, dziedzictwem kulturowym czy sposobami kreacji bohaterów narodowych. Z tego też powodu stanowią one interesujący przedmiot refleksji, tym bardziej zajmujący, że przemawiający do wyobraźni bardzo zróżnicowanego grona odbiorców.

Czym jednak jest gatunek, który określa się mianem historii alternatywnej? Jakkolwiek wydaje się, że zdefiniowanie tego gatunku jest proste, to doświadczenie badawcze wskazuje jednak, że miana historii alternatywnej używa się do określania powieści, które bardzo się od siebie różnią.

Historia alternatywna to gatunek młody, tak więc w większości przypadków nie jest ona uwzględniana w słownikach terminów literackich. Jej definicję można znaleźć jedynie w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* Niewiadowskiego i Smuszkiewicza wydanym w 1990 roku oraz w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* zredagowanym przez Grzegorza Gazdę (definicję historii alternatywnej napisała Natalia Lemann). Definicje te opisują historię alternatywną w następujący sposób:

HISTORIA ALTERNATYWNA — fikcyjny przebieg zdarzeń dziejowych w mniejszym lub większym stopniu zbliżony do faktów znanych z autentycznej historii. Mechanizm historii alternatywnej polega na pokazywaniu innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziściły. Jest więc taki sam jak w eksperymencie myślowym fantastyki naukowej, ponieważ sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, co by było, gdyby... Materiałem jednakże, z którego budowany jest świat przedstawiony utworu, są realia historyczne, a celem owych zabiegów — poznanie ukrytych sprężyn, napędzających proces dziejowy. (*Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* 1990: 300)

Historia alternatywna (...) Jest to gatunek prozy fikcjonalnej, spekulatywnej, której akcja rozgrywa się w świecie, w którym wydarzenia historyczne miały inny przebieg niż w rzeczywistości. Historie alternatywne twórczo rozwijają więc spekulacje probabilistyczne, odpowiadając na pytanie „co by było, gdyby?”. Mechanizm historii alternatywnych polega na pokazywaniu odmiennych wariantów przebiegu procesu historycznego, które mimo że możliwe, nie ziściły się. (...) Pryncypium gatunku jest tzw. POD, *point of divergence*, czyli wydarzenie inicjujące rozejście się dróg historii oficjalnej i faktycznej z historią wirtualną. (...) Autor historii alternatywnych, wybierając moment rozejścia się dróg historii, musi przedstawić fabularnie konsekwencje wynikłe z odmiennego przebiegu zdarzeń. (...) Historie alternatywne równie mocno bazują na przeszłości co na teraźniejszości, będąc wypadkową aktualności społecznych, politycznych. (Lemann 2012: 380–388)

Definicje te wyraźnie zaznaczają, że istotą gatunku jest opis świata, w którym historia potoczyła się inaczej niż w rzeczywistości. Komentarza wymaga jednak sformułowanie — obecne w obydwu definicjach — zgodnie z którym mechanizmem historii alternatywnych jest przedstawienie jakichś wariantów procesu historycznego, które były możliwe, ale się nie ziściły. Jakkolwiek zazwyczaj autorzy historii alternatywnych starają się nadać wprowadzonym

przez siebie zmianom pozory prawdopodobieństwa², to jednak często zdarza się, że zmiana historii następuje pod wpływem czynnika nadnaturalnego. Tak jest chociażby w przypadku *Widm* Łukasza Orbitowskiego (broń palna nagle przestaje działać i powstanie warszawskie nie wybucha), *Szansy* Andrzeja Pilipiuka (bohaterowie podróżują w czasie) czy *Bomby Heisenberga* Andrzeja Ziemiańskiego (protagonista wędruje między światami równoległymi). Tak więc zastrzeżenie dotyczące możliwych, choć nieziszczonych wydarzeń zawarte w obydwu definicjach odpowiadałoby bardziej tworzeniu alternatywnych wersji dziejów w badaniach historycznych niż na gruncie dyskursu literackiego. Literatura bowiem pozwala na swobodniejsze operowanie historią i konstruowanie sytuacji oraz technologii, które nie miałyby prawa zaistnieć w rzeczywistości.

Obydwe definicje implikują jednak, że w kręgu zainteresowań historii alternatywnych znajdują się przeszłość i teraźniejszość. Zastrzeżenie, że w przeciwieństwie do gatunku *science-fiction* historia alternatywna nie zajmuje się futurologicznymi rozważaniami na temat możliwych dróg rozwoju ludzkości jest bardzo ważne, ponieważ zdarza się, że za historie alternatywne uznaje się powieści sprzed wielu lat, w których pojawia się wizja na temat przyszłości będącej, z obecnego punktu widzenia, już przeszłością. Zwolennicy przyporządkowania tego typu literatury do gatunku historii alternatywnych argumentują, iż futurologiczne rozważania sprzed lat, prowadzone np. w dwudziestoleciu międzywojennym a dotyczące końca XX w., są z naszej aktualnej perspektywy historiami alternatywnymi³. W rzeczywistości tego typu powieści mają jednak więcej wspólnego z gatunkiem *science-fiction* niż z historią alternatywną, przede wszystkim ze względu na brak *point of divergence*. Zaznaczmy więc ponownie, że poza kilkoma szczególnymi przypadkami w historiach alternatywnych *sensu stricto* czas akcji nie jest sytuowany, jak ma to miejsce w przypadku *science-fiction*, w przyszłości, lecz w rzeczywistości, którą czytelnik zna z przekazów historycznych lub, ewentualnie, autopsji. Powieści te również pokazują, jak ta znana odbiorcy rzeczywistość mogłaby wyglądać, gdyby w jakimś momencie w przeszłości wydarzenia potoczyły się zupełnie inaczej. Jako przykład może tutaj posłużyć *Xavras Wjyżryn* Jacka Dukaja, powieść, której akcja toczy się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku (czyli w czasie powstawania utworu), a punktem zwrotnym, w którym doszło do rozejścia się rzeczywistości historycznej i rzeczywistości powieści, jest wojna polsko-bolszewicka z 1920 roku.

Z wątku tego wynika więc, że cechą dystynktywną historii alternatywnych jest obecność wyraźnie określonego momentu zmiany biegu historii, określanego jako *point of divergence*. Ważne jest również to, że koncentrują się one na przeszłości bądź teraźniejszości, zazwyczaj nie wykraczając czasem akcji poza moment, w którym powstaje książka (choć od tej reguły są wyjątki, o których będzie mowa w dalszej części pracy).

² Np. w *Wallenrodzie* Marcina Wolskiego czy w *Kryptonimie Posen* Piotra Bojarskiego zostaje zawarty sjuusz polsko-niemiecki, a w *Xavrasie Wjyżryn* Jacka Dukaja Polska przegrywa bitwę warszawską. Przy odpowiednich warunkach sytuacje te faktycznie mogły mieć miejsce.

³ Taką perspektywę przyjmują Agnieszka Haska i Jerzy Stachowicz w antologii historii alternatywnych *Śniac o potędze* (zob. Haska, Stachowicz 2012: 12–13).

W rozważaniach nad historią alternatywną należałoby zaznaczyć, że istnieją dwa typy historii alternatywnych. Obserwując rynek książki, można zauważyć, że współistnieją na nim zarówno powieści opisujące światy, w których historia potoczyła się inaczej, jak i książki pisane przez historyków i publicystów rozważające alternatywne scenariusze biegu dziejów. Książki te należą do zupełnie odmiennego niż tradycyjny sposobu uprawiania historii przede wszystkim dlatego, że sytuują się one na granicy badań historycznych i fikcji literackiej. Niektóre z nich wykorzystują zresztą styl opisu charakterystyczny dla literatury pięknej, który jest bardzo widoczny np. w *Pakcie Ribbentrop-Beck* Piotra Zychowicza (2012). Obserwację dotyczącą różnych odmian historii alternatywnej przedstawił Jerzy Topolski w artykule *Refleksje na temat historii alternatywnej*. Topolski wyróżnił trzy możliwości realizacji historii alternatywnych:

- a) pierwszą jest historia alternatywna składająca się z założeń o charakterze kontrfaktycznym, które sankcjonują logikę rozważań nad niezrealizowanymi możliwościami przebiegu historii (Topolski 1999: 4);
- b) drugą jest z kolei »fantazjowanie«, czyli eksperymenty myślowe na temat tego, co mogłoby się zdarzyć, gdyby doszło do realizacji scenariusza kontrfaktycznego, czyli, przykładowo, jak potoczyłaby się historia, gdyby to Krzyżacy zwyciężyli w bitwie pod Grunwaldem (Topolski 1999: 4); ten typ pisarstwa znacząco różni się od pisarstwa historycznego;
- c) trzecia wyróżniona przez Topolskiego możliwość to po prostu wskazanie alternatywnych (wobec tych, które zaistniały) sposobów działania lub możliwych wyborów wraz z wytłumaczeniem, dlaczego ta a nie inna możliwość została zrealizowana (Topolski 1999: 5).

Topolski nie przyporządkowuje wskazanych przez siebie możliwości realizacji historii alternatywnych do żadnego konkretnego gatunku literackiego, a przedstawiona przez niego typologia jest bardzo ogólna. Jednak charakterystyka ta wyraźnie zaznacza odrębność drugiego rodzaju historii alternatywnych od typu pierwszego i trzeciego. O ile dwa ostatnie typy można łączyć z pisarstwem historycznym (bazującym na faktach i logicznych przesłankach), to typ drugi przynależny byłby raczej literaturze, tj. powieściom przedstawiającym alternatywne scenariusze rozwoju dziejów za pomocą interesującej fabuły. W niniejszym artykule interesuje mnie właśnie ten rodzaj historii alternatywnych, jednak zaznaczenie, że istnieje również inna odmiana, było bardzo ważne przede wszystkim dlatego, że ostatnio przeżywa ona swój rozkwit. Dość wspomnieć o takich pozycjach, jak: *Pakt Ribbentrop-Beck* Piotra Zychowicza, *Rzeczpospolita żywińska* Ziemowita Szczerka, *Warszawa 1944. Alternatywna historia Powstania Warszawskiego* Szymona Nowaka czy *Co by było, gdyby? Tajniki, mechanizmy, historie alternatywne* Janusza Osicy i Andrzeja Sowy. Różnią się one od powieści opowiadających o światach, w których historia potoczyła się inaczej, kilkoma elementami. Charakteryzuje je przede wszystkim większa niż w przypadku powieści ścisłość myślenia, wnioskowanie poparte zazwyczaj źródłami historycznymi oraz kładzenie nacisku na prawdopodobieństwo alternatywnych wariantów wydarzeń. Ogromne znaczenie ma także posiłkowanie się w analizach sylwetkami postaci historycznych oraz zawężenie analizowanego przedziału czasowego. Ograniczenie to zazwyczaj powodowane jest tym, że im dalej odchodzi się w swoich analizach od momentu, w którym doszło do zmiany historii, tym spekulacje na temat możliwego rozwoju wydarzeń stają się trudniejsze, gdyż w grę zaczyna wchodzić wtedy zbyt wiele zmiennych.

Na drugim biegunie znajdują się powieści, które posługują się zupełnie innymi środkami opisu. Przede wszystkim nie opierają się w swoich wizjach alternatywnych przebiegów historii tak ściśle na źródłach historycznych. Co prawda dokumenty i wiedza historyczna stanowią podstawę i inspirację do kreacji świata, jednak fakty historyczne traktowane są ze znacznie większą swobodą. W utworach tych dozwolone jest wykorzystanie elementów fantastycznych, tworzenie technologii, które zgodnie z aktualnym stanem wiedzy nie mają albo nie miały prawa istnieć (np. wehikulu czasu czy, w XIX wieku, czołgi) lub też odwoływanie się do sił nadprzyrodzonych. Utwory te dopuszczają także pojawianie się fikcyjnych bohaterów obok postaci znanych z kart historii oraz rozszerzenie różnicy czasowej pomiędzy momentem, w którym doszło do zmiany biegu dziejów a opisywanymi wydarzeniem o wiele lat; np. w *Xawrasie Wyżym* Jacka Dukaja bieg dziejów zmienia się w roku 1920, a właściwa akcja utworu toczy się w latach dziewięćdziesiątych.

Powieści pokazujące, jak mogła potoczyć się historia, nieraz bardzo się od siebie różnią i jedynym elementem, które je łączy, jest właśnie *point of divergence* oraz opis konsekwencji zmiany historii. W ramach tego gatunku możemy znaleźć tyle wariacji, że część badaczy proponowała wprowadzenie taksonomii historii alternatywnych. William Joseph Collins wyróżnia cztery kategorie: 1. czystą uchronię (*pure uchronia*)⁴, w której akcja rozgrywa się wyłącznie w rzeczywistości alternatywnej; 2. uchronię pluralistyczną (*plural uchronia*), gdzie obok świata alternatywnego istnieje ten rzeczywisty; 3. opowieści o światach równoległych; 4. podróż w czasie, w której bohaterowie przemieszczają się w czasie w celu zmiany biegu historii (J. Collins, za: Hellekson 2001: 5). Kategorie te opierają się na pozycji podmiotu (Hellekson 2001: 5). Proponowane przez Hellekson podziały biorą z kolei pod uwagę moment zmiany biegu dziejów. Hellekson wyróżnia więc: 1. powieść o wydarzeniu węzłowym (*nexus story*), skupiającą się na wydarzeniu, które doprowadziło do zmiany historii (zazwyczaj są to historie o podróżach w czasie oraz bitwach); 2. prawdziwą historię alternatywną, których akcja rozgrywa się wiele lat po zmianie biegu dziejów i które pokazują świat radykalnie inny od rzeczywistego; 3. opowieści o światach równoległych (Hellekson 2001: 5–9). Przedstawione przez Collinsa i Hellekson podziały zostały stworzone na podstawie historii alternatywnych publikowanych w języku angielskim, jednak polskie powieści tego typu można bez problemu usytuować w tych kategoriach.

Powieści z gatunku historii alternatywnych są popularne wśród czytelników, ale często deprecjonowane przez krytyków literackich. Nierzadko opisuje się je jako powieści oparte na absurdalnych założeniach, służące głównie rozrywce i poprawieniu samopoczucia odbiorców. W takich opiniach powtarza się również przekonanie, że książki te ze względu na swój fantastyczny sztafaż nie mogą przekazać żadnej prawdy na temat rzeczywistości, wręcz przeciwnie, niejednokrotnie służą tworzeniu fałszywej wizji świata i ideologicznej indoktrynacji — zazwyczaj o prawicowym charakterze (Grabowski 2010; Wiśniewski 2014). Zarzuty te są jednak w znacznej mierze nieprawdziwie albo drastycznie uproszczone. Historie alternatywne mogą być interesującym przedmiotem badań, ponieważ ujawniają społeczne koncepcje przeszłości i zbiorowe kompleksy, niejednokrotnie mocno angażując się w politykę pamięci.

⁴ *Uchronia* to termin, którym określa się historie alternatywne w Niemczech i Francji. Nazwa „uchronia” jest nawiązaniem do terminu „utopia” Thomasa Morusa i może się różnić od historii alternatywnej tym, że czas historyczny oraz moment zmiany biegu dziejów nie jest tak precyzyjnie określony. Por. Lemann 2012: 380.

Natalia Lemann słusznie zauważa:

Historie alternatywne równie mocno bazują na tkance przeszłości co na terażniejszości, będąc wypadkową aktualiów społecznych, politycznych. (...) „Powieści o historii”, operujące epicką historiografią, a więc i historie alternatywne, to swoiste laboratorium współczesnej historii; jej metodologii, ustaleń, wizji rozwojowych i kierunków, w jakich współczesna nauka historyczna zmierza, przewartościowując swoje podstawy. (2011b: 30)

Historie alternatywne są uwiklane w całą sieć zależności kulturowo-społeczno-politycznych. Przy uważnej lekturze relacje te stają się dobrze widoczne. Istotny jest bowiem nie tylko sposób, w jaki powieści ukazują przeszłość, ale również to, jakie wydarzenie historyczne zostaje wybrane na punkt rozejścia się historii rzeczywistej i fikcyjnej, konsekwencje, jakie to wydarzenie ma dla rzeczywistości powieści (łączą się one bowiem z oceną zarówno przeszłości, jak i terażniejszości⁵), oraz to, jakie poglądy polityczne reprezentuje dany pisarz i jaka instytucja decyduje się na wydanie jego powieści⁶. Natalia Lemann znowu słusznie stwierdza, iż analiza konkretnego alternatywnego przebiegu historii jest możliwa jedynie przy zadaniu pytania o poglądy polityczne i społeczne pisarza oraz o osobę bądź instytucję patronującą jego poczynaniom (Lemann 2011b: 31).

O uwikłaniach historii alternatywnych w relacje społeczne i kulturowe świadczy również ich struktura fabularna oraz podejmowane przez nie intertekstualne gry z czytelnikiem. Powieści te wymagają od swoich czytelników dużych kompetencji, zarówno historycznych, jak i kulturowych gdyż zawierają pokąźną — niejednokrotnie wręcz przytłaczającą — liczbę odniesień do postaci historycznych, literatury oraz wydarzeń z przeszłości. Co więcej, polskie historie alternatywne, odnosząc się do ważnych dla polskiej tożsamości narodowej wydarzeń (takich jak np. odzyskanie niepodległości czy powstanie warszawskie), sytuują się tym samym wobec sporów dotyczących historii Polski oraz sensu jej historii. Historie alternatywne mogą więc pełnić szereg różnorodnych funkcji. Na podstawie analizy historii alternatywnych dostępnych na polskim rynku należałoby wydzielić siedem podstawowych funkcji historii alternatywnych. Poniżej przedstawię te funkcje wraz z przykładami powieści. Oczywiście poszczególne utwory mogą zostać przyporządkowane do więcej niż jednej funkcji.

Funkcje historii alternatywnych byłyby następujące:

1. **Kompensacyjna:** funkcja ta polegałaby na kompensacji, odreagowaniu narodowych traum. Powieści pełniące tę funkcję byłyby więc, jak ironicznie określił to Mariusz Grabowski, „lekiem na poprawę polskiego samopoczucia” (2010). Twórcy historii alternatywnych

⁵ Oceny przeszłości i terażniejszości są ze sobą mocno powiązane: gdy, przykładowo, momentem rozejścia się historii rzeczywistej i alternatywnej staje się decyzja polskich władz o wejściu w sojusz z Hitlerem, a konsekwencje, jakie z tego wynikają, są dla państwa korzystne (np. Polska uzyskuje status mocarstwa, jak ma to miejsce w *Wallenrodzie* i *Mocarstwie* Marcina Wolskiego), to, po pierwsze, dokonuje się oceny przeszłości (decyzja Becka o niewchodzeniu w sojusz z III Rzeszą nie była właściwa) oraz terażniejszości (nie jest ona zadowolająca z powodu błędnych decyzji z przeszłości).

⁶ O ile w przypadku wydawnictw nie ma to zazwyczaj większego znaczenia, to w przypadku instytucji już tak. Doskonałym przykładem jest tutaj seria „Zwrotnice czasu”, pod szyldem której wydano dużą część polskich historii alternatywnych. Ze względu na fakt, że serię tę finansowało Narodowe Centrum Kultury, wydawane były jedynie powieści związane z polską historią. Ponadto NCK często zamawiało powieści o charakterze okolicznościowym, czego przykładem są powieści o alternatywnych losach powstania styczniowego: *Orzeł bielszy niż gołębica* Konrada T. Lewandowskiego oraz *Gambit Wielopolskiego* Adama Przechrzyty.

niejednokrotnie osnuwają fabuły swoich powieści wokół narodowych klęsk, które przekształcają w wielki triumf Polski. Często triumf ten skutkuje mocarstwową pozycją Polski na arenie międzynarodowej. Doskonałym przykładem jest krótkie opowiadanie Andrzeja Ziemiańskiego *Bomba Heisenberga*. W opowiadaniu tym główny bohater żyjący w dwudziestoleciu międzywojennym podróżuje do „naszej” historii i zyskuje dostęp do broni atomowej, dzięki której Polska może trzymać pozostałe państwa w szachu i cieszyć się statusem mocarstwa. Z kolei w *Wallenrodzie i Mocarstwie* Marcina Wolskiego Polska wchodzi w sojusz z Hitlerem, dzięki czemu zostaje jednym ze zwycięzców II wojny światowej i zyskuje status niezwykle wpływowego państwa.

Triumfom militarnym w polskich historiach alternatywnych towarzyszą również triumfy duchowe, czego przykładem jest *Burza. Ucieczka z Warszawy '40* Macieja Parowskiego, której fabuła opiera się na założeniu, że we wrześniu 1939 roku Niemcy nie zdołali przeprowadzić w całości ataku na Polskę ze względu na bardzo intensywne opady. II wojna światowa kończy się więc po kilku miesiącach, a Polska staje się centrum politycznym i kulturalnym, do którego przyjeżdżają takie postaci, jak Hitchcock, Camus czy Orwell, którzy prowadzą dyskusje i inspirują się polskimi artystami: Witkacym, Boyem-Żeleńskim, Chwistkiem czy Gombrowiczem. Ich intelektualne dyskusje należą do najważniejszych elementów powieści i pokazują, że polscy intelektualści nie odstawali od swoich zachodnich odpowiedników. Parowski, w przeciwieństwie do Ziemiańskiego, podkreśla w *Burzy* duchową siłę i potencjał intelektualny Polaków, jednak obydwie historie bazują na tym samym wątku: na mocarstwej pozycji Polski. Wątek ten jest swoistym sposobem na odreagowanie traumy II wojny światowej.

Inne powieści o charakterze kompensacyjnym to np. *I w następnym dniu* Macieja Lepianki, gdzie II Rzeczpospolita może rozwijać się bez przeszkód (Hitler został zamordowany w zamachu w roku 1934) i stać się światową potęgą.

2. **Historiozoficzna:** funkcja ta polega na namyśle nad biegiem i sensem historii i nad mechanizmami, które nią rządzą. Ważnym elementem są również rozważania nad tym, czy jednostka może mieć wpływ na bieg historii. W historiach alternatywnych jest to niezwykle istotny wątek, zwłaszcza w sytuacjach, w których bohaterowie mają w jakiś sposób — czy to za pomocą sił nadprzyrodzonych, czy też nowoczesnych technologii — chociaż częściowy dostęp do „naszej” rzeczywistości historycznej. Prowokuje to dyskusje na temat sensu dziejów i możliwości zmiany historii.

Książką, w której wątek historiozoficzny został bardzo mocno zarysowany, jest *Orzeł bielszy niż gołębica* Lewandowskiego, powieść napisana w konwencji steampunkowej, w której Romuald Traugutt, po zapoznaniu się z przebiegiem dziejów, jaki miał miejsce w „naszej” rzeczywistości, dochodzi do wniosku, że miał on głęboki sens. Poświęcenie powstańców styczniowych sprawiło, że jakakolwiek normalizacja stosunków pomiędzy Polską a Rosją stała się niemożliwa. W konsekwencji w polskiej kulturze utrzymał się etos walki o wolność, dzięki któremu odzyskano niepodległość w 1918 roku. Konstatacja ma o tyle istotne znaczenie, że w świecie *Orła bielszego niż gołębica* pomimo sukcesu powstania styczniowego zagrożenie ze strony Rosji nie zostaje zażegnane, wręcz przeciwnie — Rosjanie po krótkim okresie pokoju szykują się do kolejnej ofensywy, która ma, jak przewiduje Traugutt, doprowadzić do

całkowitego wyniszczenia polskiej ludności. Jego refleksje zakończone stwierdzeniem, że ta druga „nasza” rzeczywistość jest lepsza, prowokują spojrzenie na powstanie styczniowe jako na wydarzenie, które pomimo swojego tragicznego finału, miało głęboki sens. Jak pisze Magdalena Górecka: „poprzez wykorzystanie motywu światów równoległych autor dodatkowo umacnia tezę o słuszności idei powstańczej — spaja ona obie ścieżki historii, niezależnie od różniących je warunków” (2013: 43).

Funkcja historiozoficzna jest też doskonale widoczna w powieściach Jacka Dukaja *Lód* i *Xavras Wjżryn*, w których duża część fabuły przeznaczona jest na dyskusje na temat historii. W obydwu wypukłona jest też rola, jaką odgrywają jednostki w jej tworzeniu. W *Lodzie* bieg historii zależy w ogromnej mierze od głównego bohatera, Benedykta Gierosławskiego, i jego decyzji o pozostawieniu, bądź odmrożeniu krajów, które znalazły się pod wpływem zimy zamrażającej historię w tym momencie, w którym pojawił się lód, uniemożliwiając tym samym dalszy rozwój dziejów. Podobnie w *Xavrasie Wjżryn* (świecie opartym na założeniu, że Polska przegrała wojnę z bolszewikami w 1920 roku) tytułowy bohater bierze na siebie odpowiedzialność za historię i z matematyczną wręcz precyzją realizuje kolejne wydarzenia i scenariusze, które potencjalnie mogą doprowadzić do niepodległości Polski. Jego dyskusje z głównym bohaterem dotyczą właśnie takich tematów, jak ten, w jakim stopniu jednostki stanowią historię (Xavras kreuje się na bohatera, którego legenda będzie podstawą utworzenia państwa polskiego), do jakich czynów mają prawo się przy tym posunąć oraz sensu poświęcenia. Postawa Xavrasa, co interesujące, zbliża się do postawy Traugutta z powieści Lewandowskiego, gdyż obydwaj bohaterowie decydują się poświęcić swoje życie w imię pchnięcia biegu dziejów na dobre — według nich — tory.

3. Rewizyjna: funkcja ta obejmowałaby refleksję nad narodowymi mitami i symbolami. Do tego nurtu można zaliczyć wspomnianego tu już *Xavrasa Wjżryna*, w którym główny bohater w pełni świadomie kreuje się na bohatera narodowego, gdyż ma świadomość, że będzie mógł utworzyć niepodległą Polskę tylko wtedy, kiedy sam stanie się symbolem walki o niepodległość. Jego zachowania są więc dyktowane nie romantycznym porywem serca, a zimną kalkulacją. Powieść w ten sposób zmusza do refleksji nad mechanizmami, które rządzą narodową mitologią.

Do tego nurtu można też zaliczyć trzy powieści opowiadające o powstaniach narodowych: *Widma* Łukasza Orbitowskiego oraz *Gambit Wielopolskiego* Adama Przechrzyty⁷ i wspomnianego

⁷ Status *Gambitu Wielopolskiego* (napisanego w konwencji cyberpunku) Adama Przechrzyty jako historii alternatywnej może budzić wątpliwości, przede wszystkim dlatego, że akcja powieści toczy się w XXII wieku. Tak duże wybiegnięcie w przyszłość powinno dyskwalifikować książkę Przechrzyty jako historię alternatywną, jednak w tym przypadku należy zrobić wyjątek, ponieważ pomimo tego, że bohaterowie powieści poruszają się w przestrzeni, którą od powstania styczniowego dzieli ponad trzy wieki, to ich poczynania są definiowane przez zryw z 1863 roku. Poszczególne bohaterowie są też odpowiednikami ludzi, którzy mieli swój udział w powstaniu styczniowym, np. główny bohater powieści, Czachowski, jest inkarnacją Dionizego Czachowskiego, jednego z dowódców powstania styczniowego. Co więcej, świat *Gambitu Wielopolskiego* pod względem kulturowym oraz społecznym zatrzymał się w XIX wieku. Chociaż myśl techniczna znacznie się rozwinęła (o czym świadczy chociażby stopień cyborgizacji żołnierzy posiadających specjalne wszczepy zwiększające ich wydolność), to obyczajowość, mentalność, etykieta czy nawet moda właściwie nie różnią się od tych dziewiętnastowiecznych. Duże uzależnienie świata przedstawionego od *point of divergence*, czyli powstania styczniowego (które w powieści Przechrzyty nie wybuchło), nakierowanie uwagi na przeszłość, a nie na teraźniejszość, długie rozważania nad możliwymi wariantami przebiegu powstania styczniowego i konsekwentne podkreślanie przez bohaterów, że wygląd ich świata został zdetermi-

już *Orla bielszego niż gołębicę*. Powieści te stanowią odpowiedź na toczące się w sferze publicznej (prasie, telewizji, historiografii) dyskusje dotyczące znaczenia i sensu polskich powstań narodowych. *Gambit Wielopolskiego* stawia tu chyba najodważniejszą tezę, gdyż fabuła powieści przekonuje, że organizacja powstania styczniowego była ogromnym błędem. W swoich rozważaniach nad możliwymi wariantami przebiegu insurekcji bohaterowie wielokrotnie krytykują powstańców i ich dowódców. *Widma* z kolei podejmują wątek mocno dyskutowanego przy okazji każdej rocznicy powstania warszawskiego i pokazują niemożność istnienia historii Polski bez niego. Interującym przykładem funkcji rewizyjnej jest również *Wallenrod* Marcina Wolskiego przekonujący, że wbrew zakorzenionemu w powszechnej świadomości przekonaniu o konieczności walki z nazistowskimi Niemcami, Polska mogła, a nawet powinna była, wejść w sojusz z Hitlerem, który w szerszej perspektywie byłby dla niej korzystniejszy niż walka.

Wymienione powyżej powieści spełniające funkcję rewizyjną zmuszają czytelników przede wszystkim do namysłu nad sensem przeszłych wydarzeń i wytrącają ze stereotypowego myślenia na temat przeszłości.

4. Edukacyjna: właściwie każda powieść z gatunku historii alternatywnych w mniejszym bądź większym stopniu spełnia tę funkcję, która polega na edukowaniu czytelników. Historie alternatywne zwiększają przede wszystkim ich świadomość historyczną, gdyż czytelnik, aby w pełni zrozumieć historię alternatywną, musi znać prawdziwy przebieg historii, i to niejednokrotnie bardzo szczegółowo. W zdobywaniu wiedzy pomagają często specjalne słowniczki postaci historycznych czy posłowania, które wyjaśniają, jak opisywane przez autora sytuacje mają się do rzeczywistości. Oczywiście nie zawsze pokrywają one wszystko, co znajduje się w książce, i czytelnik musi szukać informacji na własną rękę. Duże znaczenie ma tutaj intertekstualność objawiająca się w nawiązaniach do rzeczywistych postaci, kultury, utworów literackich itp. Doskonałym przykładem jest *Burza* Macieja Parowskiego, której fabuła naszpikowana jest znanymi postaciami, aluzjami, odniesieniami czy cytatami. Przykładów można wymieniać tutaj wiele, ale do najbardziej zmiennych należą momenty, w których kluczowe postaci wyczuwają, że historia potoczyła się nie tak, jak miała. I oto Witkacy maluje scenę swojego samobójstwa, marszałek Rydz-Śmigły śni o bombowcach latających nad Warszawą, Stauffenberg zaś o ranach, jakie odnosi w czasie nalotów na pustynię, a Sosabowskiego nawiedza jego syn z czarną opaską przewiazaną wokół oczu. Z kolei Camus nabiera w Warszawie niechęci do podróży samochodami. Natomiast w *Widmach* Orbitowskiego Baczyński pisze parafrazę znanego wiersza Szymborskiej opowiadającego o Baczyńskim i przypadkowości historii. Pełne zrozumienie tego typu odwołań wymaga dużych kompetencji kulturowych, podobnie jak *Wallenrod* Wolskiego, do lektury którego potrzeba dobrej znajomości roli Polaków w II wojnie światowej. Powieści te więc z jednej strony przekazują pewne informacje, a z drugiej zmuszają do szukania ich na własną rękę, przez co zwiększają świadomość historyczną i kulturową swoich odbiorców. Jest to szczególnie ważne gdy uświadomimy sobie, że cieszą się one dużym powodzeniem wśród młodzieży w wieku szkolnym.

nowany przez margrabiego Wielopolskiego, który nie dopuścił do insurekcji — wszystkie te elementy wydają się przekonywać, że *Gambit Wielopolskiego* należy uznać za historię alternatywną.

5. **Poznawcza:** historie alternatywne mogą pełnić również funkcję poznawczą, którą należałoby oddzielić od funkcji edukacyjnej. Jak zauważył Alexander Demandt, który w swojej książce *Historia niebyła* (1999) wielokrotnie podkreślał, że historię można zrozumieć tylko wtedy, kiedy się rozważy alternatywne możliwości biegu wypadków. Takie podstawowe pytania historiozoficzne, jak rozważania nad tym, czy historia jest dziełem przypadku czy może bieg dziejów jest z góry ustalony, zyskują według niego zupełnie nowy wymiar, jeśli uwzględni się myślenie kontrfaktyczne. Zadawanie sobie pytania „Co by było, gdyby...?” pomaga w zrozumieniu sytuacji wyboru, ciągów przyczynowo-skutkowych oraz pozwala na uzasadnienie sądów wartościujących (Demandt 1999:18): dane wydarzenie można przykładowo uznać za korzystne, jeśli nie ma możliwości wskazania jeszcze bardziej korzystnych alternatyw; zdarzenia, które miały miejsce, można oceniać tylko na tle tych, które mogły się wydarzyć. Podobną opinię wyraża Ferguson, przekonując, że aby naprawdę zrozumieć to, jak wyglądała przeszłość, zrozumieć musimy, jaka ona nie była — albo jaka, według współczesnych, mogła być (Ferguson 1999: 87). Historie alternatywne pomagają więc lepiej poznać, zrozumieć i wyjaśnić decyzje i działania społecznych aktorów w przeszłości. Są one rodzajem humanistycznego laboratorium, w którym przeprowadza się szereg eksperymentów myślowych, zadaje pytania, których nie chce zadawać tradycyjna historia, oraz formułuje odpowiedzi, które często są dla historyków nie do pomyślenia. Historia alternatywna byłaby więc strategią lepszego poznania przeszłości i rodzajem autorefleksji, która pokazuje, jak współcześni radzą sobie ze swoją przeszłością. Właściwie każda historia alternatywna wpisuje się w tę funkcję, jako że każda w jakiś sposób prowokuje do pytań o historię, rolę jednostek w jej tworzeniu i zmusza do konfrontacji faktów historycznych z możliwymi, alternatywnymi wersjami.
6. **Polityczno-społeczna:** historie alternatywne z jednej strony stanowią komentarz na temat przeszłości i stosunków w przeszłości istniejących, a z drugiej strony często angażują się w dyskusje na temat aktualnych wydarzeń politycznych i problemów społecznych. *Xarras Wjyżryn* ironicznie pokazuje rolę mediów w kreowaniu bohaterów i antybohaterów, jak również wyraźnie odnosi rzeczywistość świata przedstawionego do konfliktu w Czeczenii i stosunku Polaków wobec niego⁸.

Rola mediów w tworzeniu wizerunku bohatera narodowego pokazana jest również — w ironiczny sposób — w *Gambicie Wielopolskiego*. Z kolei w *Orle bielszym niż gołębia* zostaje podjęty problem mniejszości seksualnych, w bardzo zresztą prowokacyjny sposób. Otóż bohaterka, która przekazuje Rosjanom plany militarne Polaków, to pisarka Eliza Łupińska (czytelne nawiązanie do Elizy Orzeszkowej), która jest lesbijką znajdującą się w związku z siostrzenicą Ignacego Łukasiewicza, wynalazcy (w rzeczywistości powieści) czołgów, które pozwoliły Polakom na zwycięstwo w powstaniu styczniowym. Postać Łupińskiej jest mocno skontrastowana z Emilią Plater, która jest również lesbijką, ale w przeciwieństwie do Łupińskiej nie utrzymuje kontaktów seksualnych z kobietami. Przeciwwstawienie tych dwóch postaci i wyraźne pokazanie Emilii Plater jako bohaterki, która oddała swoje życie ojczyźnie, a Łupińskiej jako zdrączyńni, wydaje się być wyraźną — i kontrowersyjną — krytyką skierowaną w stronę środowisk homoseksualnych.

⁸ Więcej na ten temat napisał Robert Dudziński w artykule *Konrad wśród atomowego pyłu. Dziedzictwo romantyczne w zbiorze opowiadań „Xarras Wjyżryn i inne fikcje narodowe” Jacka Dukaja* (Dudziński 2013).

-
7. **Rozrywkowa:** jakkolwiek historie alternatywne podejmują ważne tematy, takie jak rola jednostek w procesie kształtowania się historii czy mechanizmy kreowania bohaterów narodowych, to część powieści z gatunku historii alternatywnych pełni głównie funkcję rozrywkową. Tło historyczne jest w takich powieściach pretekstem do ukazania ciekawej, awanturycznej przygody, a zmiana biegu historii to element, który ma za zadanie uatrakcyjnić fabułę. Do tego nurtu zaliczają się w dużej mierze opowiadania Andrzeja Pilipiuka, takie jak *Szansa* czy *Samolot von Ribbentropa* (choć można dopatrzeć się w nich też wątków związanych z funkcją kompensacyjną), czy *Bomba Heisenberga* Ziemiańskiego, która jest opowiadaniem przeciętnym i o niewielkich walorach literackich, ale przykuwającym uwagę właśnie ze względu na ukazanie Polski jako supermocarstwa.

Powieści z gatunku historii alternatywnych są więc powieściami, które spełniają cały szereg funkcji. I chociaż ich walory literackie znacznie się między sobą różnią, co widać chociażby po porównaniu niewymagających utworów Andrzeja Pilipiuka i ambitnych dzieł Jacka Dukaja, to uważam, że historii alternatywnych nie należy deprecjonować jako utworów o charakterze fantastycznym, niemogących przekazać żadnej prawdy na temat rzeczywistości. Wskazane i opisane przeze mnie funkcje powieści z gatunku historii alternatywnych dobitnie przeczą takiemu ich postrzeganiu. Przeciwnicy historii alternatywnych, krytykując je za zainteresowanie rzeczami, które się nie wydarzyły, nie zauważają, że mogą one dostarczać refleksji historiozoficznej czy mieć walor edukacyjny. Jednak przecież gdyby chciano krytykować literaturę za zajmowanie się rzeczami, które nie istnieją, należałoby skrytykować nie tylko literaturę fantastyczną, ale również wiele dzieł należących do tak zwanej literatury wysokiej. A przecież wartość literatury, w tym historii alternatywnych, leży w dużej mierze, jeśli sięgnąć po słowa Daniela Defoe, w ukazywaniu czegoś, co istnieje rzeczywiście, przez coś innego, co nie istnieje.

Bibliografia

- Co by było gdyby? Tajniki, mechanizmy, historie alternatywne* (2005), red. J. Osica, A. Sowa, Bellona, Warszawa.
- Dannenberg Hilary (2012), *Flesbing Out the Blend: The Representation of Counterfactuals in Alternate History in Print, Film, and Television Narratives* [w:] *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*, red. R. Schneider, M. Hartner, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
- Demandt Alexander (1999), *Historia niebyła: co by było gdyby...?*, przeł. M. Skalska, PIW, Warszawa.
- Dudziński Robert (2013), *Konrad wśród atomowego pyłu. Dziedzictwo romantyczne w zbiorze opowiadań „Xavras Wyżrym i inne fikcje narodowe” Jacka Dukaja* [w:] *Dziedzictwo romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, red. M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Dukaj Jacek (2004), *Xavras Wyżrym i inne fikcje narodowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Duszyk Adam (2007), *Wstęp* [w:] *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, red. A. Duszyk, Radomskie Towarzystwo Naukowe, Radom.
- Ferguson Niall (1999), *Virtual History: Toward a ‘chaotic’ theory of the past* [w:] *Virtual History*, red. N. Ferguson, Papermac, London.
- Górecka Magdalena (2013), *Historie alternatywne w konwencji steampunk i cyberpunk — wariacje na temat powstania styczniowego w powieściach Konrada T. Lewandowskiego i Adama Przechrztę*, „Acta Humana”, nr 4 (1/2013), str. 37–48.
- Grabowski Mariusz (2010), *Historia alternatywna, czyli lek na poprawę polskiego samopoczucia* [online:] <http://www.polskatimes.pl/artykul/329228,historia-alternatywna-czyli-lek-na-poprawe-polskiego-samopoczucia,1,id,t,sa.html> [dostęp: 08.01.2015].
- Haska Agnieszka, Stachowicz Jerzy (2012), *Śniac o potędze*, NCK, Warszawa.
- Hellekson Karen (2001), *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, The Kent State UP, Kent, Ohio & London.
- Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* (1990), red. A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Lewandowski Konrad T. (2013), *Orzeł bielszy niż gołębia*, NCK, Warszawa.
- Lemann Natalia (2011a), *Czy można uchronić się od przeszłości? Historie alternatywne i uchronie jako literackie aporie polityki i wiedzy historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2.
- (2011b), *PODobna historia, czyli rzecz o historii alternatywnej i jej miejscu we współczesnej historiografii i literaturoznawstwie* [w:] *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre*, red. Z. Wąsik, M. Oziewicz, J. Deszcz-Tryhubczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, Wrocław.
- (2012), *Historia alternatywna* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa.
- Lepianka Maciej (1996), *I w następnym dniu*, Czarcie Żebro, Warszawa.
- Orbitowski Łukasz (2012), *Widma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Parowski Maciej (2013), *Burza. Ucieczka z Warszawy ’40*, Zysk i S-ka, Poznań.
- Przechrztę Adam (2013), *Gambit Wielopolskiego*, NCK, Warszawa.
- Rosenfeld Gavriel (2002), *Why Do We Ask „What If?”: Reflections on the Function of Alternate History*, “History and Theory”, nr 41, s. 90–103.

-
- Topolski Jerzy (1999), *Refleksje na temat historii alternatywnej*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 2/3 (353/354).
- Węclawiak Tomasz (2007), *Historia historii nierówna — kilka uwag o definicji historii alternatywnej*, „Podteksty. Czasopismo kulturalno-naukowe”, nr 2 (10) [online:] <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=11&dzial=4&id=254> [dostęp: 07.01.2015].
- Wiśniewski Michał R. (2014), *Ideologie w pułapce metafor, czyli czytanie fantastyki szkodzi* [online:] http://wyborcza.pl/1,75475,17173964,Ideologie_w_pulapce_metafor_czyli_czytanie_fantastyki.html [dostęp: 08.01.2015].
- Wolski Marcin (2012), *Wallenrod*, Zysk i S-ka, Poznań.
- Ziemiański Andrzej (2004), *Bomba Heisenberga* [w:] tegoż, *Zapach szkła*, Fabryka Słów, Lublin.
-



RECENZJE

BOOK REVIEWS

Bernhard Siegert, *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, trans. G. Winthrop-Young, Fordham UP, New York 2015, ss. 265

Mamy przed sobą interdyscyplinarny zbiór esejów wydany w serii Meaning Systems. Pokazuje on, jak wiele problemów wynika z konfrontacji dzisiejszej humanistyki ze światem techniki i cywilizacji w ogólności. Eseje zebrane w tomie mieszczą w sobie refleksję na pograniczu dyscyplin szczegółowych: historia nauki, historia sztuki, architektura, antropologia kultury, etnologia, literaturoznawstwo, filozofia, studia nad mediami czy kulturoznawstwo. Tytułowe techniki kultury są kluczowym terminem dla autora publikacji, a dotyczą autoreferencyjnych praktyk symbolicznych ludzkości, takich jak czytanie, pisanie, liczenie i obrazowanie. Wszystkie te praktyki łączy ich ontologiczny status, bycie „pomiędzy” tym co ludzkie i nieludzkie. Wyraźnie stwierdza się w kilku miejscach książki, że teoria w niej rozwijana to teoria posthumanistyczna i teoria postcybernetyczna.

W żadnym miejscu książki nie znajdziemy rozbudowanej definicji technik kultury, autor zamiast tego czyni kilka przybliżeń w dziesięciu rozdziałach, analizując różne gadżety, artefakty, infrastruktury, ale także umiejętności, rutyny i procedury. Na wstępie Siegert daje krótką syntezę rozwoju nowej analityki kulturowej mediów, która wcześniej funkcjonowała jako analiza mediów i literatury, co zastąpiło psychoanalizę i analizę dyskursu. Przedmiotami zainteresowania nowej analityki kulturowej mediów są artefakty i gadżety, np. fiszki, maszyny i inne narzędzia do pisania, ale także operatory dyskursu, tablice szkolne, fonograf, pieczętki, instrumenty muzyczne czy proces alfabetyzacji życia.

Centralnym i filozoficznym problemem staje się w *Cultural Techniques* to, jak to co ludzkie miesza się historycznie z nieludzkiem. Analityka kulturowa mediów w tym kontekście realizuje się poprzez połączenie refleksji tradycyjnej humanistyki ze społeczną historią mediów i przestrzeni publicznej. Pierwsze trzy artykuły są studiami przypadków: o praktycznych problemach różnic pomiędzy symbolem i sygnałem. Następne cztery artykuły traktują o zagadnieniach antropologicznych, takich jak np.: jedzenie, mówiące zwierzęta, żeglowność po morzu, rozdzielenie ziemi i morza. Następne trzy artykuły są o ważności graficznych operacji jako konstrukcji mediów. Jeden z nich dotyczy znaczenia różnych siatek graficznych, drugi — rozwoju technik designu, trzeci zaś mówi o technikach grupowania. Końcowe dwa

rozdziały podejmują temat różnych technik kultury otwierania i zamykania. Ostatni rozdział dotyczy drzwi jako symbolicznej maszyny, która łączy dwie rzeczywistości „wewnątrz” i „zewnątrz”, sacrum i profanum, imaginację i realność.

Autor używa dyskursu bardzo subtelnego, nasyconego wieloma intertekstualnymi odniesieniami. Na przykład w eseju na temat różnych przedstawień plastycznych Eucharystii bardzo ciekawe brzmią rozważania z rozbudowanymi referencjami do Hegla, jak również Pynchona i jego *Mortality and Mercy in Vienna* czy *Tęczy gravitacji* oraz *Jądra ciemności* Josepha Conrada. Refleksja nad literaturą towarzyszy także refleksji antropologicznej nad zagadnieniem gadających zwierząt, w tym kontekście przywołana zostaje *Papuga Flauberta* oraz *Madame Bovary*, *Salammô* czy *Kuszenie Świętego Antoniego*. Kiedy analizowane jest żeglowanie po morzu, ponownie autor zbliża się do klasycznej antropologii kultury i analiz słynnych rytuałów „kula” na Wyspach Trobrianda. Najciekawsze są fragmenty poświęcone niejako klasycznym badaniom filologicznym, kiedy autor poddaje analizie rejestry, pisma autobiograficzne jako techniki kultury. W tym kontekście artefaktami i technikami kultury są także listy królewskie, petycje, przesłuchania i rejestry. Analiza siatek graficznych i przejście od siatek kartograficznych do siatek trójwymiarowych w postaci katalogów oraz pól z książkami aż do projektów architektonicznych Le Corbusiera wydaje się ciekawa. W tym fragmencie nie odnajdziemy odniesień do słynnych semiotycznych przyrównań średniowiecznej katedry gotyckiej i scholastyki Panofsky’ego, jednak pewne strukturalne podobieństwa same się narzucają. Wieńczący esej o drzwiach jako artefakcie symbolu przestrzeni „pomiędzy” pokazuje logikę drzwi w kontekście interpretacji *Zwiastowania* Roberta Campina z 1420 roku. Erudycja autora jest imponująca, jednym z przykładów może być zakończenie rozdziału poświęconego drzwiom analizą filmu Kanadyjczyka Davida Cronenberga *Videodrome* z 1983 roku. Wydaje się, że motyw zwiastowania jest szczególnie przydatny do pokazania przestrzeni pomiędzy ludzkim i nieludzkim, sacrum i profanum.

Rozdziały omawianej książki nie stanowią systematycznego wykładu analityki technik kultury, tworzą one wyraziste, nasycone konkretem eseje akademickie mocno nawiązujące do tradycji badań kultury w niemieckim kręgu językowym. Książka jest ciekawa i może zainteresować każdego kulturoznawcę, ale także tradycyjnych badaczy literatury.

JAROSŁAW PŁUCIENNIK

Dobrawa Lisak-Gębała, *Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków 2016, ss. 376

Obecność sztuk wizualnych w badaniach literaturoznawczych chyba najczęściej zaznacza się w publikacjach dotyczących zagadnienia ekfrazy. Sprzyja temu bogaty materiał literacki: obecność opisów obrazów zarówno w poezji, jak i w tekstach prozatorskich, co poszerza pole analiz. Jeszcze większe możliwości daje przyjrzenie się tekstom ekfrastycznym przez pryzmat badań nad oddziaływaniem obrazów (David Freedberg) czy auratycznością (Walter Benjamin). Dobrawa Lisak-Gębała swoją książką *Wizualne odskocznie* wpisuje się w szerokie badania intermedialne, ale bardzo dokładnie precyzuje, jaki materiał i relacje pomiędzy jakimi dziedzinami sztuki ją interesują. Przedmiotem analizy stały się wybrane eseje wydane w drugiej połowie XX wieku oraz na początku XXI wieku, a wśród autorów, do twórczości których najczęściej odwołuje się autorka, znaleźli się: Ewa Bieńkowska, Zbigniew Herbert, Jacek Dehnel, Wojciech Nowicki i Joanna Pollakówna. Wybór tych nazwisk wskazuje na odniesienie się do dwóch typów obiektów wizualnych – dzieł malarskich oraz fotografii. Lisak-Gębała wspólnie traktuje je jako tytułowe „wizualne odskocznie”. Refleksja eseistów, aby rozwijać się zarówno ku problematyce epistemologicznej, jak i estetycznej, potrzebuje „zapośredniczonego medium”, którym stają się obrazy (35).

Publikacja licząca 376 stron została podzielona na pięć rozdziałów dotyczących różnych aspektów doświadczenia dzieł malarskich i fotografii. Wprowadzeniem do właściwej części analitycznej jest w *Wizualnych odskoczeniach* rozbudowana refleksja genologiczna. Esej nie jest dla autorki jedynie medium, dzięki któremu mogły zaistnieć interesujące ją wątki, ale także sam w sobie staje się obiektem badań. Założony temat książki nie mógłby zostać zrealizowany bez wydzielenia „eseistyki o malarstwie i fotografii”, czym Lisak-Gębała wchodzi w polemikę z przeciwnikami takich podziałów, między innymi Andrzejem Zawadzkiem, Romą Sendyką czy Carlem H. Klaussem. Autorka, posługując się kryterium tematycznym, zdaje sobie jednak sprawę z jego umowności, a sam esej chce traktować ekstradyscyplinarnie, bowiem, jak twierdzi: „takie ujęcie otwiera interesujące pole badań, gdyż pozwala ujrzeć eseje o fotografii i malarstwie w kontekście innych dziedzin — jako powiązane z nimi, ale rezydujące we własnej niszy dyskursywnej” (21).

Wprowadzenie kończy się podrozdziałem „O cezurze chronologicznej. Przyczynek do historii polskiej eseistyki o malarstwie”, w którym autorka uzasadnia cezurę czasową dla interesujących ją tekstów. W okresie powojennym polska eseistyka nie tylko wchodzi w „stadium dorosłości”, ale także na gruncie tematycznym da się zauważyć zwrot ku opisowi zjawisk estetycznych. W tym fragmencie *Wizualnych odskoczni* widać jednak problem, który będzie aktualny także w kolejnych częściach publikacji — o ile autorka nawiązuje do tradycji pisania o malarstwie, to temat fotograficznych reprezentacji zostaje wprowadzony praktycznie *ad hoc*, bez zaznaczenia jego specyfiki; proporcje między eseistycznymi pozycjami dotyczącymi malarstwa i fotografii są także mocno zachwiane.

Pierwszy rozdział *Wizualnych odskoczni*, najbardziej zróżnicowany pod względem tematycznym, nosi tytuł *Podróże w czasie i przestrzeni*. Punktem wyjścia do analizy wybranych esejów staje się pojęcie auratyczności dzieła sztuki, bowiem to właśnie poszukiwanie autentycznego doświadczenia w kontakcie z obrazem staje się dla pisarzy impulsem do podróży. Celem peregrynacji są najczęściej Włochy będące „przestrzenią maksymalnie nasyconą pod względem kulturowych skojarzeń” (62). Swoją włoską podróż udokumentowali w esejach między innymi Zbigniew Herbert, Jarosław Iwaszkiewicz, Wojciech Karpiński i Ewa Bieńkowska — ich nazwiska przeplatają się w analizach Lisak-Gębali, stając się przykładem konfrontacji jednostkowego doświadczenia autorów z historią sztuki i sposobami jej odbioru. Aura dzieła malarskiego to także ślad miejsca, w którym powstało, a dzięki temu rzeczywista podróż pisarza łatwo zmienia się w podróż wyobrażoną, w której obraz staje się znakiem przeszłości. Podobne doświadczenie nie jest jednak udziałem Wojciech Karpińskiego i Michała Pawła Markowskiego, którzy podróżując do Ameryki, nie odczuwają ani historii stojącej za dziełem, ani jego aury. Jednak nie tylko odległy kontynent nie sprzyja podobnym doświadczeniom — w rozdziale pierwszym autorka poruszyła także problem muzealnictwa jako sztucznego działania porządkującego i pozbawiającego eksponaty właściwego im kontekstu. Krytyka podążania utartymi, turystycznymi szlakami przechodzi w refleksję nad modelem antypodróży. Alternatywnego sposobu poznawania obrazów i przestrzeni, w której powstały, poszukują nie tylko zainteresowani dawnym malarstwem, ale także fotografiami. W drugim przypadku Lisak-Gębala odnotowuje jednak odmienny kierunek podróży, co w esejach Andrzeja Stasiuka i Wojciecha Nowickiego prowadzi do przeciwstawienia kultury Wschodu i Zachodu Europy.

Drugi rozdział bazuje na rozpoznanej wcześniej dychotomii przeszłości i współczesności obecnej w wyszczególnionych esejach. Obrazy zostały przez pisarzy potraktowane jako reprezentatywne wobec epok, w których powstały, co prowadzi do szerszych refleksji aksjologicznych związanych z kulturą. Tytuł rozdziału sugeruje, że będzie to spojrzenie krytyczne, w związku z czym autorka rozpoczyna od zdefiniowania na potrzeby analiz terminu „krytyka”, odnoszonego następnie zarówno do obrazów, jak i szeroko rozumianej kultury. Kolejne podrozdziały zostały wyodrębnione z wykorzystaniem klucza personalnego — pierwszy z nich dotyczy eseistyki Zbigniewa Herberta, kolejny Aleksandry Ołędzkiej-Frybesowej, w dwóch następnych połączono refleksje nad twórczością Joanny Pollakówny i Ewy Bieńkowskiej oraz Henryka Wańka i Arkadiusza Pacholskiego. Różne aspekty krytycznego namysłu nad współczesną kulturą można by zawrzeć w łączącym je zdaniu: „Postawa właściwa wyróżnionym eseistom stanowi część zjawiska, które za Rafałem Konersmannem można by określić jako »krytykę restytucyjną«, czyli krytykę wskazującą na pożądany wzór rodem z dawnych czasów, co, rzecz jasna, wiąże się często z negatywnym wartościowaniem odmiennych od ideału modeli” (125).

Oddziaływanie obrazów i fotografii na kontemplujący je podmiot może wiązać się także z odczuciem nagłego wstrząsu estetycznego, „wizualnego »nakłucia« wrażliwości eseisty”, które stało się tematem trzeciego rozdziału. Autorka na gruncie metodologicznym odnosi się do problematyki podnoszonej przez antropologów obrazu — w szczególności Davida Freedberga i Hansa Beltinga. Na pierwszym planie w odbiorze eseistów nie znajduje się już doświadczenie estetyczne, ale psychologiczne konsekwencje obcowania z obrazem. Istotne staje się sięgnięcie do nieświadomości jako źródła silnej reakcji — eseisty bądź reprezentowanej przez niego zbiorowości, co wiąże się z obecnością w tekście trzech perspektyw: indywidualnej, historycznej oraz zbiorowej.

W odróżnieniu od pozostałych rozdziałów *Wizualnych odskoczni* w części trzeciej dominuje tematyka fotografii. Szczególnie wiele uwagi poświęcono Wojciechowi Nowickiemu, autorowi *Dna oka* oraz *Odbicia* — wykorzystywane przez niego zdjęcia zawsze budzą silne emocje, które warunkuje doświadczenie Barthes’owskiego *punctum*. Dzięki niemu możliwe jest także wpisanie zdjęcia w nowy kontekst: genderowy, postkolonialny, akcentujący „inność” fotografowanego modelu. Dzięki zmianie perspektywy obiekt wizualny, będący w epoce powstania neutralnym, staje się dla współczesnych odbiorców przedmiotem kulturowych badań. Prowokuje to zarówno Nowickiego, jak i Dehnela do stawiania pytań o wiarygodność fotograficznej reprezentacji. Lisak-Gębała, poruszając tę kwestię, stara się odszukać analogiczne problemy związane z odbiorem obrazów, co potęguje wrażenie, że są one głównym punktem odniesienia w publikacji.

Czwarty rozdział publikacji został pomyślany jako refleksja nad konfrontacją wymuszaną przez dzieło wizualne. Po jednej stronie znajduje się eseista-widz, po drugiej osoba sportretowana; w osobnym podrozdziale relacja ta zostaje rozszerzona o osobę malarza — portrety i autoportrety twórców budzą szczególne emocje, dając wrażenie obcowania z realnym człowiekiem, pogłębione jeszcze przez wykorzystanie techniki ujęcia *en face*. Ewa Bienkowska, Zbigniew Herbert czy Ewa Kuryluk przywołani w tej części analiz autorki, piszą wręcz o odwróceniu ról i poczuciu, że to postać z obrazu spogląda na widza. Pogłębienie relacji na linii eseista–malarz jest tematem podrozdziału „Identyfikowanie się z malarzem”. Aby skonceptualizować omawiane zagadnienia, autorka odniosła się do krytyki tematycznej uprawianej przez przedstawicieli szkoły genewskiej, m.in. Georges’a Pouleta czy Jean-Pierre’a Richarda. Metoda badania tekstów literackich została zaadaptowana do analizy szczególnego rodzaju eseistyki, z jakim mamy do czynienia w *Wizualnych odskoczniach*, zachowano natomiast kluczową rolę dwóch pojęć: tematu i identyfikacji.

Gatunkowe cechy eseju, którym wiele miejsca poświęciła Dobrawa Lisak-Gębała we „Wprowadzeniu”, ponownie stają się głównym tematem w ostatniej części publikacji. Relacja podmiot–obraz, opisana w poprzednich rozdziałach, została poszerzona o trzeci element, a mianowicie tekst i jego kompozycję. Dużą rolę odgrywa tu wykorzystanie koncepcji antropologicznego ujęcia eseju zaproponowanej przez Romę Sendykę. Jak ujmuje to Lisak-Gębała w oparciu o prace krakowskiej badaczki: „esej jest »re-kreowaniem« doświadczenia »ja« (Adornowską »skonstruowaną obocznością«, »statyką uśmierzonych napięć»), czyli unieruchomionym, gotowym zapisem migotliwego dynamicznego procesu rozważania określonych kwestii, a nawet — zapisem jednorazowej i niepowtarzalnej medytacji” (292). Celem założonym przez autorkę jest konfrontacja modelu tekstu-podmiotu z powtarzalnymi elementami występującymi w wyodrębnionych esejach (293).

Podsumowując swoje rozważania nad eseistyką dotyczącą wizualnych przedstawień, Lisak-Gębala stawia pytanie, na którego pojawienie oczekuje się od początku: „Czy zatem między eseistyką dotyczącą dzieł malarskich a eseistyką odnoszącą się do zdjęć można wskazać istotne różnice w zakresie projektu estetycznego i epistemologicznego?” (337). Odpowiedź na nie nie jest jednak wyczerpująca, a autorka potwierdza wrażenie, które towarzyszy czytelnikowi podczas lektury: że celem nie jest poszukiwanie cech swoistych dla każdego typu eseistyki. Traktowanie ich jako dziedzin komplementarnych tłumaczy w pewnym stopniu dysproporcje między poddawanymi analizie tekstami i prowokuje do dalszych rozważań w tym kierunku.

DAGMARA PAWLIK

Maciej Maryl, *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, IBL PAN, Warszawa 2015, ss. 469

Na polskim rynku książki akademickiej pojawiło się w ostatnich latach przynajmniej kilka istotnych publikacji dotyczących przemian zachodzących w polu (polach) literatury lub zmian to pole (te pola) poszerzających. Niezależnie od tego, czy mówić będziemy o remediacji gatunkowej (Dostosowani) czy zawłaszczeniu przestrzeni literackiej przez nowe media (Apokaliptycy), niezmienny pozostaje fakt, że wskutek gwałtownego rozwoju kultury cyfrowej — w szczególności sieci społecznościowych i postaw prosumenckich — przekształca się przestrzeń tego co literackie. Procesy, o których mowa, dotyczą takich kwestii, jak: obieg literatury, instancje i instytucje stojące za tekstem, percepcja literatury, konwergencja, wyznaczniki tekstowości i literackości, wpływ medium na przekaz, komunikacja w dobie Internetu, relacja nadawca—odbiorca, przemiany gatunkowe i powstawanie nowych gatunków literackich (?). Książka Macieja Maryla *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych* nie odbiega tematycznie od wymienionych tu zagadnień, jest przy tym pierwszą tak obszerną, oryginalną i koncepcyjnie uporządkowaną propozycją analizy „nowej polskiej literatury”. Autor nie tylko wchodzi w dialog z najnowszą literaturą teoretyczną i krytyczną dotyczącą wciąż zmieniającego się statusu tekstu w obliczu technologicznej ewolucji, ale — co ważniejsze — prezentuje metodologicznie spójny, przejrzysty i schludny sposób radzenia sobie z płynną rzeczywistością nowomediálną. W dobie Big Data, analiz ilościowych i statystyki na usługach badań kulturowych książka ta jest godnym pochwały, czytelnym konstruktem badawczym, który przedstawiając dziesiątki danych, potrafi zachować w sobie humanizm, jeśli nie humanitarność, nie epatując czytelnika tapetą niejasnych grafów, tabel i wykresów. Nie bez przyczyny użyłem w odniesieniu do *Życia literackiego w sieci* określenia „schludny”. Czytelnik ma tu bowiem do czynienia zarówno z transparentną postawą badacza, którą wyraża nieprzeladowany stylistycznie wywód, jak i z klarowną analizą popartą edycyjnym minimalizmem. Przy tej liczbie danych źródłowych łatwo byłoby wpaść w pułapkę redundancji — pogrzebania refleksji w gąszczu kolejnych zapełnionych informacją, efektownych ilustracji. Tym bardziej należy się autorowi ukłon za oszczędność i powściągliwość, które to w znacznym stopniu przyczyniają się do ułatwienia odbioru niniejszego

tekstu. Omówione w książce aspekty relacji litery i Cyfry — z racji wpisanego w nią *in statu nascendi* — nie upraszczają wszak zadania. Do tego dochodzi kwestia narosłej wokół zjawiska kultury digitalnej terminologii i naukowych wytrychów. Jak stwierdza autor: „Konwergencja, mediamorfoza, remediacja, wariantologia — to różne terminy na określenie zjawisk związanych z ewolucją i współistnieniem mediów na scenie komunikacyjnej. Można je w zasadzie stosować wymiennie, choć (...) akcenty są rozłożone nieco inaczej” (13–14). Owe akcenty odgrywają jednakże w książce *Życie literackie w sieci* niebagatelną rolę. Autor umiejętnie wykorzystuje zastaną bazę tekstów medioznawczych, by wypracować koherentne instrumentarium, w którym szczęśliwie brak fałszywych tonów.

Dodatkowymi atutami są tu propedeutyczny charakter tekstu i podręcznikowy wręcz jego układ. Lektura książki Maryla godzi ambicje wyspecjalizowanego czytelnika, jak i ciekawość amatora. Nie bez znaczenia pozostaje w tym kontekście objaśnienie „Próbowałem odtworzyć układ z książki Stefana Żółkiewskiego *Wiedza o kulturze literackiej* (1980), który kolejne partie pracy poświęca nadawcom, instytucjom i odbiorcom. Chciałem na tym przykładzie zademonstrować kluczowe przemiany na tych polach. W trakcie badania okazało się, że ów podział nie przystaje do badanego materiału, ponieważ role przypisane współczesnym partnerom komunikacji są płynne i nie dają się ująć w wąskich kategoriach. A zatem poszczególne części (...) skupiają się na wszystkich tych zagadnieniach, choć z różnych perspektyw” (18–19). Nie zmienia to faktu, że założenie konstrukcyjne wpisuje tę propozycję w porządek przewodnika po danej dziedzinie. Trudno jednocześnie nie zgodzić się z jednym z recenzentów tomu Ryszardem W. Kluszczyńskim: „Maciej Maryl poddaje wnikliwej, dogłębnej i wszechstronnej analizie strukturę i funkcjonowanie procesów składających się na aktualną postać życia literackiego, rozwijającego się w środowisku internetowym» (fragment recenzji zamieszczony na skrzydełku). Szczególnie kwestia wszechstronności wydaje się kluczowa w przypadku książki *Życie literackie w sieci*.

Maryl podzielił swoją monografię na cztery zasadnicze części: „Literatura i technologia”, „e-Pisarz”, „Tekst i komunikacja”, „Uczestnictwo”. Pomijam w tym miejscu obszernie aneksy i bibliografię. Każda z wyżej wymienionych części realizuje się w obrębie kilku rozdziałów, stanowiących dobrze zaplanowane autonomiczne w pewnym sensie wykłady. I tak w części otwierającej monografię, w rozdziale pierwszym, czytelnik może zapoznać się z wprowadzeniem do problematyki pracy, w drugim z relacjami literatury i technologii od form prosto-
piśmiennych po literaturę elektroniczną, w trzecim z katastroficznymi wizjami przyszłości literatury od Platona po Orwella i współczesne piśmiennictwo krytyczne, by w czwartym przeczytać o formach komunikacji literackiej w kontekście przemian technologicznych, a więc o złożonych kwestiach szeroko pojętego życia literackiego. To jednakże tylko wstęp do najciekawszych — moim zdaniem — analiz przykładów z *E-pisarza* oraz *Tekstu i komunikacji*. W pierwszym przypadku Maryl, jak to tłumaczy, „analizuje obecność pisarzy w sieci (motywacje, strategie, komunikacja z odbiorcą) na podstawie analizy 85 stron internetowych polskich autorów” (20). W drugim skupia się na kwestiach genologicznych, pisząc o nowych formach tekstów stanowiących płaszczyznę komunikacji między nadawcami a odbiorcami. „Na kształt stron internetowych wpływ mają przede wszystkim narzędzia i formy komunikacji elektronicznej, które następnie wykorzystywane są także do przenoszenia pozainternetowych gatunków na grunt dyskursu elektronicznego. Pisanie w sieci staje się pisaniem elektronicznym, multimedialnym, czerpiącym z różnych systemów semiotycznych. Nowo powstałe formy są hybrydami zarówno w sensie retorycznym (zbierają różne podgatunki

wypowiedzi), jak i multimedialnym, a samo pisanie nie ogranicza się już wyłącznie do medium słowa drukowanego — zostaje uzupełnione materiałami z innych mediów” (21). Zauważyć wypada, że głównym przedmiotem analizy jest tutaj blog (ewentualnie mikro-blog). To wokół niego skoncentrowany jest „ciążar gatunkowy” tego rozdziału. Tym wszystkim jednak, którzy sięgają po tę książkę, szukając nie tyle rozpoznania *stricte* literaturoznawczych (o ile można w ogóle jeszcze o takich mówić), co z gruntu socjologicznych czy kulturoznawczych, najmocniejszym punktem wyda się zapewne ostatnia część poświęcona kulturze uczestnictwa, przemianom instytucjonalnym i okolicyfrowym praktykom lekturowym. Warto wspomnieć, że autor umieścił tu nietypowy, „doświadczalny” podrozdział: *Tekst spersonalizowany*, „który swą formą (sieć leksji połączonych «linkami») imituje opisywaną problematykę — zagadnienia czytania w sieci. Interesują mnie zarówno indywidualne aspekty lektury (prezentuję wyniki własnego eksperymentu poświęconego różnicom w czytaniu tekstów literackich w formie drukowanej i elektronicznej), jak i wymiar wspólnotowy odbioru (analiza kolektywnej interpretacji tekstów w portalach internetowych)” (22) — podsumowuje autor *_życia literackiego w sieci*.

MICHAŁ WRÓBLEWSKI

Agnieszka Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015, ss. 415

Od ogłoszenia manifestu przez Zenona Fajfera w 1999 roku niedługo upłyną dwie dekady. Czy licząc zainteresowanie naukowe tym zjawiskiem od jego nazwania czy od dowolnej wcześniejszej próby teoretycznego wyróżnienia literatury wymykającej się formie, z formą grającej, wreszcie z formy i kształtu się oswabdzającej, o liberaturze pisze się z każdym rokiem coraz więcej. Niestety nie zawsze oznacza to, że refleksja ulega pogłębieniu, a horyzont poznawczy poszerzeniu. Wiele jest również naukowych i pseudonaukowych pozycji, które arbitralnie próbują porządkować świat tekstu. Przechadzać się pasażami i nazywać, co literaturą jest, a co nie jest i tym bardziej: co zaliczyć jako liberackie, a co już nie podlega takiej klasyfikacji. Z tego względu szczególnie cieszy książka Agnieszki Przybyszewskiej *Liberackość dzieła literackiego* — monografia z prawdziwego zdarzenia, która gdyby nie jej przedmiot, śmiało mogłaby rościć sobie prawo do bycia nazywaną skończoną i zamkniętą. Czytelnik otrzymuje tu bowiem publikację niezwykle rzetelną, o bogatej bibliografii, setkach przykładów i klarownie ustrukturyzowanej analizie. Jednocześnie nie jest to publikacja z pretensjami normatywizującymi. *Liberackość dzieła literackiego* nie osądza i nie wskazuje. Jest za to na pewno wnikliwym, wieloaspektowym opisem zjawiska i procesów za nim stojących — zwłaszcza samego stawania się tekstu w akcie jego odbioru. I może właśnie dzięki temu drugiemu czynnikowi autorce, mimo — co oczywiste — proponowania typologicznych rozwiązań i tworzenia swoistego katalogu liberackości, daleko jest do zamykania tego, co w pewnym stopniu winno pozostać otwarte.

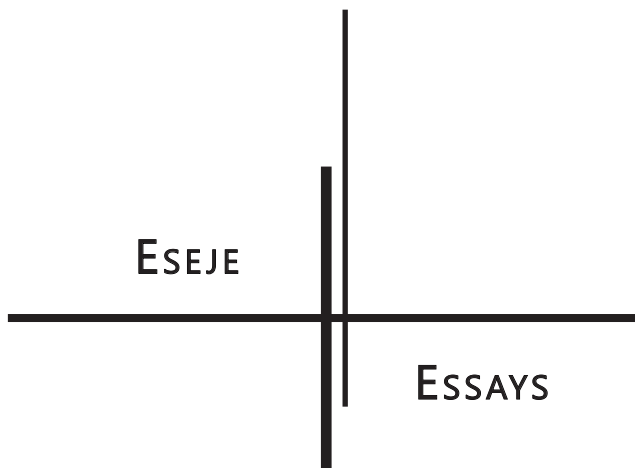
Recenzowanie tomu tego typu nastęrcza pewnych trudności. Jak wspomniałem jest to udana realizacja monografii, i to monografii o niemalych aspiracjach. Mamy tu różnorakie ujęcia rozległej dziedziny tekstowego świata, która na wiele sposobów definicjom chce uciec. Ciężko więc sprowadzić tę obszerną publikację to kilku zdań podsumowania. Każda z części tej książki, wraz z ich rozdziałami i podrozdziałami pozostaje w pewnym sensie równorzędnie istotna. Przybyszewska rozpoczyna od rekoncesansu teoretycznego, podkreślając wielość głosów pre-Fajferowskich (m.in. Stanisław Dąbrowski i Stefania Skwarczyńska), wyznacza wstępnie mapę i terytorium swoich badań: ich cel, kontekst, przebieg i strukturę. Nie zapomina przy tym o antykategorialnych wartościach, jakimi są wolność i przyjemność liberackiego uniwersum. Ponad pięćdziesiąt stron poświęca następnie poszukiwaniom teorii i definicji. Proces ten nazywając, wydaje się słusznie, drogą od liberatury do liberackości. Takie ujęcie, oparte na racjonalnym i pluralistycznym założeniu mnogości wyznaczników tego co liberackie

pozwała na przejście od archiwizowania i szufladkowania tekstów do odszukiwania ich cech charakterystycznych, punktów wspólnych i rozdzielnych, modeli czy prototypów. W tym miejscu nie idzie jedynie o postawę inkluzywności i otwarcia, ale o zaproponowanie metodologii, która byłaby aplikowalna i praktyczna, nie zaś fundamentalna i czysto teoretyczna. W tej części swojej książki Przybyszewska przygląda się poszczególnym koncepcjom liberatury, ich recepcji oraz możliwościom adaptacyjnym w zestawieniu z wciąż narastającym kłębowskiem „tekstów uwolnionych” zarówno w Polsce, jak i zagranicą.

Druga część koncentruje się wokół osadzenia liberackości między mediami. Już sama ta całośćka powyższej monografii mogłaby starczyć za ważką publikację uniwersytecką. Autorka zestawia w niej to, co definiuje jako liberackie, z przykładami literatury wizualnej: poezji (np. Mallarmé, Apollinaire), poezji konkretnej, komiksu. W licznych przykładach pokazane jest, na jakiej zasadzie myślenie wizualne przekłada się na konstruowanie tekstu; w jaki sposób pojawia się znaczenie i na ile buduje je to, co pozawerbalne. Te rozważania prowadzą Przybyszewską do refleksji nad eksperymentami typograficznymi, którą rozpoczyna (nie inaczej) od Platona, by szybko powołać się na Radosława Nowakowskiego. „Litera milczy. Litera jest niema — twierdzi Nowakowski — Odebraliśmy jej głos. Zachwyty nad pięknem litery jest tylko zachwytem nad pięknem abstrakcyjnym niczego niemającym przekazywać. (...) Tak postanowiliśmy. Tak to sobie wyobrażamy. Tak chcemy, żeby było. Chcemy, żeby taka właśnie była litera. (...) Zarzut ignorowania cielesności. Bo nie można wymagać od obiektu istniejącego fizycznie, by wyzbył się swej fizyczności, by utracił swą fizyczność, nie przestając istnieć fizycznie. Nie da się opróżnić litery (...)”. (*Traktat kartkograficzny*, cyt. za Przybyszewską 162). Od tego stwierdzenia Nowakowskiego autorka dochodzi do opisu znakowości, formy, materialności, funkcji języka i roli zmysłów.

Na osobne rozdziały składają się rozważania o typografii na tle historii druku i typografii futurystycznej oraz nowomediałnej. Po rozprawie typograficznej czytelnik ma możliwość skonfrontowania ze sobą chyba wszystkich możliwych asocjacji ze słowem „książka” w kontekście literatury totalnej i tzw. książki artystycznej. W tej recenzji już raz odwołałem się do tytułu powieści Michela Houellebecqa, ale i tu nie znajduję lepszej metafory niż nazwanie opisanych przez Przybyszewską w tym miejscu procesów „poszerzeniem pola walki”. Walki nie tyle karnawału liberackości z postem literackości, co przestrzeni wytyczonej i pomierzonej z kosmosem możliwości. Mierzenia natomiast rzeczywiście w pewnym sensie dotyczy kolejna grupa podrozdziałów traktująca o problemie liberatury w perspektywie bibliologii. Tu szczególnie warte uwagi są przytoczone przez autorkę propozycje Janusza Lalewicza oraz Teodora Zbirskiego, które krytycznie omawia, próbując odpowiedzieć na pytanie, czym jest liberacka komunikacja i jaki jest jej nośnik.

Ostatnia część książki to również skok na głęboką wodę — relacja liberatury z literaturą elektroniczną, w tym hipertekstami, książkowymi interfejsami, tekstami immersyjnymi, i złożoną problematyką literatury 2.0 oraz gatunków remediacyjnych. Argumentacja i konkluzje autorki w przekonujący sposób spajają jednak wszystkie te obszary tematyczne, otwierając niejako analizowane zagadnienia na nową dyskusję. W dziale recenzji „Zagadnień Rodzajów Literackich” znajduje się omówienie książki Macieja Maryła *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*. Publikacja ta, choć o liberackości *per se* nie traktuje, wydaje się doskonałą kontynuacją ostatnich rozdziałów monografii autorstwa Przybyszewskiej.



ESEJE

ESSAYS

Pieśni Maldorora — nihilistyczna rewolucja nienawiści

Bunt przeciwko rzeczywistości i nienawiść wobec niesprawiedliwego, okrutnego świata to jeden ze stałych motywów dzieł romantycznych. Ocierające się o bluźnierstwa oskarżenia Boga oraz poczucie duchowej i intelektualnej wyższości wybitnych bohaterów, łączące się z pogardą wobec zwyczajnych ludzi, z ogromną mocą przemawiają do wyobraźni czytelników aż po czasy współczesne. Niewiele jednak występuje w światowej literaturze dzieł, w których nienawiść staje się faktycznie podstawowym tematem przedstawianych w nich historii, z których wrogość wobec świata wybrzmiewa z tak wielką mocą, jak z *Pieśni Maldorora*, opublikowanych po raz pierwszy w 1869 roku przez belgijskiego wydawcę Alberta Lacroix (*Dictionnaire des écrivains français*: 268). Niezwykle, trudny w interpretacji poemat prozą, porównywalny w swym okrucieństwie prawdopodobnie tylko z dziełami de Sade'a, jawi się jako totalna, szaleńcza apoteoza nienawiści. To wszechogarniające uczucie kieruje niezmiennie postępowaniem zbrojcy Maldorora, tytułowego bohatera dzieła hrabiego Lautréamonta, tajemniczego twórcy schyłku francuskiego romantyzmu.

Poeta przedstawia w swoim fantastycznym epickim poemacie historię, która jest „szczególnie intensywnym wyrażeniem romantycznej rozpacz i szalu”¹ (*Dictionnaire des écrivains français*: 268). Dzieło składa się z sześciu części o niejednorodnym stylu. Pięć pierwszych pieśni to ciąg onirycznych, psychodelicznych wręcz obrazów, połączonych jedynie obecnością tytułowego bohatera, zwyrodniałego Maladorora, nihilisty buntującego się przeciw wszelkim wartościom. Sataniczna postać bluźni przeciwko Bogu, zlorzeczy miłości i seksualnym tabu, opiewa przemoc, prostytutkę, okrucieństwo, zniszczenie i strach. Ostatnia część, o charakterze bardziej narracyjnym w stosunku do pozostałych pieśni, zbliża się w swojej formie do powieści lotrzykowskiej.

¹ „[...] une expression particulièrement intense du désespoir et de la frénésie romantiques” — przeł. K. Kowalik.

Romantyczny bunt w *Pieśniach Maldorora*

Buntownik Maldoror już od samego początku w swoim mrocznym *captatio benevolentiae à rebours* ostrzega odbiorców, jak niebezpieczne wyzwanie intelektualne właśnie podejmują. Łącząc zrecznie język o charakterze niemal klasycyzującym, stylizację biblijną i romantyczną gwałtowność, w inwokacji do czytelników zapowiada grozę przywoływanej przez siebie historii:

Niech wola nieba sprawi, żeby czytelnik, nabrawszy odwagi i stając się na pewien czas tak wściekły jak to, co właśnie czyta, znalazł błądząc swoją drogę stromą i dziką wśród bagnistego pustkowiecia tych kart posepnych i pełnych trucizny, bo jeżeli podczas lektury nie okaże nieubłaganej logiki i napięcia myśli co najmniej dorównującego jego nieufności, śmiertelne wyzwywy tej książki przesycą jego duszę jak woda cukier. Nie byłoby dobrze, gdyby wszyscy przeczytali to, co mogą znaleźć na posepnych kartach; tylko wyjątki będą się delektowały tym gorzkim owocem nic nie ryzykując. A więc, duszo trwożliwa, zanim wejdziesz głębiej w nieuczyszczane landy, skieruj kroki wstecz, nie naprzód.

(Lautréamont 2004: 65)

Jeżeli groźby te nie spowodowały, że odbiorca porzucił lekturę, pierwszoosobowy narrator nie przestaje przypominać mu, jak wielkie ryzyko przed nim stoi. Maldoror nie waha się nawet zwracać do niego w sposób obraźliwy. Sugeruje, że potencjalny czytelnik tak bardzo chce poznać jego losy, ponieważ sam również może być przeklętym grzesznikiem, potworem radującym się krzywdą i nieprawością:

Czytelniku, chciałbyś może, abym rozpoczął to dzieło inwokacją do nienawiści? Sam nie wiesz, czy skąpany w niezliczonych rozkoszach nie będziesz wdychał, jak długo zechcesz, w swoje dumne nozdrza, szerokie i cienkie — przewracając się brzuchem do góry, niczym rekin, w powietrzu gęstym i czarnym, jak gdybyś rozumiał doniosłość tego gestu i nie mniejszą doniosłość twojego uprawnionego apetytu — wdychał powoli i dostojnie czerwone wyzwywy tej książki. Zapewniam cię, uradujesz nimi te dwa bezkształtne otwory twego wstrętnego pyska, o potworze, ale pod warunkiem, że przedtem postarasz się wciągnąć trzema tysiącami wdechnień, jedno za drugim, przekłete sumienie Odwiecznego. Twoje nozdrza, ponad wszelką miarę rozszerzone niewypowiedzianym zadowoleniem, nieruchomą ekstazą, nie będą nic więcej żądały od przestrzeni, napelnionej wtedy jak gdyby pachnidłami i kadzidłem; albowiem nasycą się szczęściem całkowitym, podobne aniołom zamieszkałym we wspólności i pokoju radosnych niebios.

(Lautréamont 2004: 66)

Skąd wzięło się zło tkwiące w Maldororze? Jak zrodziła się tak niekontrolowana wyobraźnia, ukazująca w niesamowicie plastyczny sposób brzydotę i cierpienie? Tytułowy bohater

i narrator dzieła, którego już samo imię wskazuje wyraźnie na jego charakter (*mal* — w języku fr. ‘zło’), tłumaczy czytelnikom intencję przekazywanej historii. Gorzkie rozczarowanie życiem rozpoczęło się dla niego właściwie już z chwilą narodzin. Oświadcza z dystansem trzeciosobowej perspektywy narracji:

Opowiem krótko historię Maldorora dobrego, w pierwszych latach życia, kiedy był szczęśliwy; już opowiedziałem. Następnie Maldoror zrozumiał, że urodził się człowiekiem złym — fatalność niesłychana! Przez długie lata ukrywał swój charakter, jak tylko mógł, ale wskutek tej nienaturalnej u niego koncentracji krew uderzała mu co dzień do głowy; wreszcie, nie mogąc dłużej wytrzymać takiego życia, stanowczym krokiem wszedł na drogę zła... Miłe uczucie! Kto by pomyślał, że kiedy całował małe dziecko o różowej twarzączce, miał ochotę odciąć mu policzki brzytwą, i nie raz tak by postąpił, gdyby Sprawiedliwość i jej długi orszak kar zawsze mu nie przeszkadzały. Nie miał zwyczaju kłamać, mówił prawdę i przyznawał, że jest okrutny. Ludzkości, czy słyszałaś? I ośmiela się powtórzyć swe wyznanie tym piórem, które drży! Istnieje więc potęga silniejsza od woli... Przekleństwo! Kamień chciałby uchylić się od praw ciężenia? Rzecz niemożliwa. Niemożliwe, gdyby zło tego chciało, jego pojednanie z dobrem.

(Lautréamont 2004: 66)

Szczęście i dobro są dla niego jedynie uludą, żartem. Maldoror kpi z pozorów wiary i wrażliwości, gdyż uważa, że wartości te, podobnie jak szlachetność człowieka, nigdy nie istniały: „Majestat człowieka jest zapożyczony, nie urzeknie mnie” (Lautréamont 2004: 80). Niczym przewodnik po dziewiętnastowiecznym, nowoczesnym dantejskim piekle bohater ukazuje z całą mocą przemoc i wynaturzenie zindustrializowanej cywilizacji. Akcja dzieła nie jest bowiem umiejscowiona jedynie w symbolicznym świecie poza czasem i przestrzenią. Wędrujący w poszukiwaniu nowych przejawów zbrodni Maldoror przemieszcza się w opowiadanej przez siebie historii przez odosobnione mroczne wzgórza, oniryczne przestworza wybudzające czy wręcz chorej wyobraźni i metaforyczne piekielne otchłanie, by nagle odnaleźć się w konkretnych miejscach. Pod tym względem dzieło Lautréamonta wykazuje wyraźną zbieżność z przekształceniami motywu upiornego labiryntu w tradycji literatury gotyckiej. Skonwencjonalizowane tło grzechu i zbrodni klasycznych czarnych powieści „ma siłę przemieszczania się, rozprzestrzenia się jak plaga” (Izdebska 2002: 34) i przenosi się na otoczenie bliskie współczesnemu człowiekowi. Maldoror przemierza dziewiętnastowieczny labirynt zła również po to, by „osiągnąć samopoznanie, wtajemniczenie” (Izdebska 2002: 35), ale podobnie jak w przypadku gotyckich złoczyńców nie jest to możliwe:

Labirynt jest (...) przede wszystkim drogą — dosłownie lub figuralnie traktowaną. (...) To przede wszystkim — przestrzeń wroga, obca, straszna. Jeśli ma być odzwierciedleniem procesu poznawczego, to potwierdza tylko brak możliwości rozeznania się w prawach rządzących światem. Brak tu ruchu faktycznego, przemierzanie przestrzeni jest pozorne, grozę budzi też rzeczy-

wista niemożność ruchu (...). Labiryntowa przestrzeń gotycka to taka, która zdobywa, jest w stanie zawładnąć wplątany w nią bohaterami. To ona ich stwarza, czyni tym, czym przede wszystkim są: więźniami.

(Izdebska 2002: 35–36)

Więzieniem postaci z dzieła Lautréamonta są metropolie: Paryż i Londyn. Przywołanie tak znanych punktów, jak Dzielnica Łacińska, lewobrzeżna Sekwana czy Panteon (Lautréamont 2004: 253) wyraźnie pokazuje, że szaleńczy bunt romantycznego zloczyncy nie jest ahistoryczny. Bohater kieruje go wobec konkretnej cywilizacji, wobec tych właśnie czasów, w których przyszło mu żyć. Niczym Szatan nawiedza zgodne dotąd rodziny, by zniszczyć panujące w nich miłość i spokój. To kolejny dowód na antycypację motywów powieści postgotyckiej, w której „zostaje (...) naruszona w miarę klarowna granica między przestrzenią obcości i swojskości — przestrzeń własna może stać się «zarażona» złem i obcością: ofiary (...) zostają zaatakowane we własnych pokojach” (Izdebska 2002: 34). Maldoror wnosi niepokój do domu młodzieńca Edwarda, ukochanego, wyczekiwanego syna pewnej szlacheckiej pary. Już jedno spotkanie z owym piekielnym duchem sprawia, że chłopiec zaczyna wątpić we wszystko, co do tej pory wpoili mu rodzice. Małżonkowie sami odczuwają, jak dramatyczną manichejską walkę o ich duszę sprowokowała jedna przypadkowa wizyta Maldorora. Słusznie lękają się nieszczęścia, które urzeczywistni się już za chwilę w pierwszym niedojrzałym buncie ukochanego dziecka, za którego narodziny codziennie dotąd błogosławili Opatrzność. Wciąż jeszcze przytomnie usiłują przestrzec Edwarda przed wpływem mrocznego nieznanego, o którym w świecie krążą już niewiarygodne, przerażające opowieści:

Niech woła niebios zrządzi, by jego narodziny nie stały się przekleństwem ojczyzny, która go wyrzuciła ze swego łona. Wędruje on teraz z miejsca na miejsce, wszędzie budząc lęk. Jedni mówią, że go nęka od dzieciństwa jakieś wrodzone szaleństwo. Inni opowiadają o jego strasznym instynktowym okrucieństwie, którego on sam się wstydzi i które popchnęło do grobu jego zboliałych rodziców. Jeszcze inni twierdzą, że za młodu był napiętnowany przezwiskiem i na resztę życia pozostał niepocieszony, ponieważ jego zranione poczucie godności widziało w tym nieodparty dowód złych popędów człowieka, które odsłaniają się w pierwszych latach życia i później rosną. A przezwano go wampirem. (...) Według tego, co jeszcze mówią, dniem i nocą, bez chwili wytchnienia, przeraźliwe koszmary sprawiają, że krew płynie z jego ust i uszu. I mówią, że upiory siadają u jego wezglowia i zmuszane przez jakąś nieznaną siłę rzucają mu w twarz, raz szeptem, kiedy indziej jakby rykiem pola bitwy, w nieublaganym uporze, to przezwisko żywe, zawsze ohydne, które zginie dopiero z końcem świata. Są nawet tacy, co powiadają, że do tego stanu doprowadziła go miłość albo że swoim krzykiem wyraża on skrucę po jakiejś zbrodni pogrzebanej w nocy jego tajemniczej przeszłości. Ale większość mniema, że dręczy go pycha bez granic, jak niegdyś Szatana, i że jego pragnieniem jest być równym Bogu...

(Lautréamont 2004: 84)

Ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu wyraźnie wskazuje, że dzieło może być interpretowane jako cytelné nawiązanie do motywu romantycznego satanizmu. Sam autor potwierdza w swoich tekstach literackie wzorce, z których czerpał, by stworzyć obraz swojego bohatera. Wymienia przede wszystkim postaci z dzieł George'a Byrona, Johanna Wolfganga Goethego i Adama Mickiewicza, które kierowały się w swoim postępowaniu taką samą pasją i buntem, co Maldoror (Lautréamont 2004: 261). Także kreacja bohatera wywołuje zatem reminiscencje gotycyzmu i jego sztandarowych postaci: „sadystrycznych prześladowców, ponurych gwałtowników lub tyranów, ludzi immoralnych, popadających w obłęd i cierpiących na rozdwojenie jaźni. Zbrodniarzy, których psychika, jakkolwiek złowroga, odsłaniała jednak złożone warstwy wnętrza człowieka” (Štěpán 2002: 117). Ta niejednoznaczność romantycznego bohatera pozwala na dostrzeżenie inspiracji polskim arcydramatem romantycznym. Tak, jak w kulminacyjnym momencie *Wielkiej Improwizacji* Mickiewiczowski Konrad posuwa się niemal do określenia Boga bluźnierczym mianem cara świata, tak francuski poeta nazywa Go „Niebiańskim Bandytą” (Lautréamont 2004: 204). Maldoror chce walczyć ze Stwórcą nawet za cenę swojego własnego wiecznego cierpienia; nie oczekuje od nikogo litości ani wybawienia:

Nie ma co mówić o moim kręgosłupie, skoro to jest miecz. (...) Chcecie wiedzieć, jakim sposobem został on pionowo umieszczony w mych lędźwiach, prawda? Nie przypominam sobie tego dokładnie, ale jeżeli opowiem jako wspomnienie coś, co może mi się jedynie przyśniło, to wiedźcie, iż człowiek, usłyszawszy o uczynionym przeze mnie ślubie, że będę żył chory i nieruchomy, póki nie zwyciężę Stwórcy, podszedł do mnie z tyłu na palcach, lecz nie tak bezszelestnie, żebym nic nie słyszał. Przez krótką chwilę było cicho. Kiedy ten ostry sztylet zagłębił się aż po rękojeść między ramionami głównego aktora tauromachii, przez kościec jego przebiegło drgnięcie, które przypominało trzęsienie ziemi. Klinga tak silnie przywarła do ciała, że po dzień dzisiejszy nikt nie potrafił jej wyciągnąć. Atleci, mechanicy, filozofowie, lekarze próbowali po kolei najróżniejszych sposobów. Nie wiedzieli, że zła, które uczynił człowiek, nie można odrobić! Wybaczywszy im głębię wrodzonej ignorancji, pozdrowiłem ich ruchem powiek. Podróżniku, kiedy będziesz przechodził koło mnie, błagam, oszczędź mi słów pociechy — nadwątlilbyś moją odwagę. Pozwól, bym rozgrzewał moją zawziętość w płomieniu dobrowolnego męczeństwa. Odejdź... Niech nie budzę w tobie litości. Nienawiść jest czymś dziwniejszym, niż sądzisz — jej postępowanie jest niewytłumaczalne jak wygląd kija, pozornie złamanego po zanurzeniu w wodzie.

(Lautréamont 2004: 180)

Rzeczywiście, nienawiść wobec Boga i ludzkości, którą Maldoror podkreśla tak często, nie ma żadnych racjonalnych podstaw. Okrucieństwo bohatera ma być odwetem za to, jak wielcy tego świata bezpiecznie oszukują i demoralizują swoich bliźnich. Maldoror spotykał w swoim życiu wyłącznie takie jednostki (Lautréamont 2004: 67). Nigdy nie natrafił na prawdziwego przyjaciela, a jeśli już zdarzyła się taka szansa, w szaleńczym gniewie z góry ją odrzucał, choć

wydawało się, że człowiek ten mógłby wyzwolić go od goryczy; biblijna stylizacja pozwala przypuszczać, że mógł być to nawet anioł stróż, posłannik dobrej nowiny, ale Maldoror w brutalnych słowach zrezygnował z niej:

Szukałem duszy podobnej do mojej i nie mogłem znaleźć. Penetrowałem wszystkie zakątki ziemi, ale moja wytrwałość była daremna. Nie mogłem jednak żyć samotnie. Potrzebowałem kogoś, kogo by nie odstręczał mój charakter; potrzebowałem kogoś, kto miałby takie same poglądy co ja. Było rano; słońce ukazało się na widnokręgu w całej swojej świetności i oto jednocześnie ukazuje mi się młody człowiek, pod którego stopami wyrastają kwiaty. Podszedł do mnie i rzekł, wyciągając rękę: „Przychodzę ku tobie, ponieważ mnie szukasz. Błogosławmy ten dzień szczęśliwy”. A ja w odpowiedzi: „Idź sobie, nie wzywałem cię; nie potrzebuję twej przyjaźni...”

(Lautréamont 2004: 130)

W podobny sposób bohater wyraża swoją chorobliwą, niezrozumiałą z logicznego punktu widzenia satysfakcję z rozpaczy: „A więc, Maldororze, jesteś zwycięzcą! A więc, Maldororze, zwyciężyłeś Nadzieję! Teraz rozpacz będzie się karmiła najczystsza twą substancją. Teraz wracasz stanowczym krokiem na drogę zła!” (Lautréamont 2004: 155).

Nienawiść przedstawiona przez Lautréamonta przekracza wszelkie granice wyobrażeń człowieka. W kontrze do pogardzanych przez siebie bliźnich Maldoror postanawia zestawić ich niegodziwość ze zjawiskami doskonałymi; wygłasza liryczne ody pochwalne na temat starego oceanu (Lautréamont 2004: 75–81) czy matematyki (Lautréamont 2004: 119–123). Nieopanowany wstręt wobec rodzaju ludzkiego doprowadził do tego, że Maldoror odważył się nawet porównać człowieka do wszy. Według niego ten właśnie wzbudzający odrazę insekt jest wzorem ziemskiego piękna, odwiecznym władcą świata, którego „kręgi [...] dynastii będą się rozszerzały ze stulecia w stulecie”, a w swoim niemal nabożnym pochwalnym hymnie ku czci wszy określa ją jako „słońce poranne” i „wyzwolicielkę niebiańską”, bluźnierczo trawstując litanie do Matki Bożej (Lautréamont 2004: 117).

Nienawiść Maldorora — choroba psychiczna czy poetycki geniusz?

Literackie i filozoficzne nawiązania do dzieła Lautréamonta

Jaskrawe metafory okrucieństwa przez dziesiątki lat prowokowały hipotezy historyków literatury francuskiej o domniemanej chorobie psychicznej autora *Pieśni* (*Dictionnaire des littératures de la langue française* 1987: 1333). Sam Lautréamont w swych tekstach daje zresztą podstawy do takich przypuszczeń. Stwierdza, że prawdziwa sztuka wymaga nadludzkich doświadczeń, przekroczenia naturalnych barier organizmu i psychiki. Ten nieosiągalny nigdy dla zwykłych ludzi proces wymaga pojęcia zjawisk nieprawdopodobnych:

Przejęciowe unicestwienie władz umysłowych — cokolwiek myśl wasza byłaby skłonna przypuszczać, nie są to słowa. W każdym razie nie słowa jak inne. Niech podniesie rękę, kto sądzi, że postąpiłby właściwie, gdyby poprosił kata,

by żywcem odarł go ze skóry. Ozdobiony rozkoszą uśmiechu, niech podnie- sie głowę, kto rozmyślnie byłby skłonny wystawić pierś na śmiertelne kule. Moje oczy poszukują śladu blizn; dziesięć moich palców skupi całą uwagę przy najstaranniejszym obszukiwaniu ciała tego ekscentryka; sprawdzę, czy odpryski mózgu padły na jedwab mojego czoła. Czyż nie jest pewne, że czło- wieka żadnego męczeństwa tego rodzaju nie zna kula ziemską? Nie wiem wprawdzie, co to jest śmiech, ponieważ nigdy go sam nie doświadczyłem. Ale byłoby wielką nieroztropnością twierdzić, że wargi moje nie rozsunęłyby się, gdyby mi było dane zobaczyć kogoś, kto by twierdził, że taki człowiek gdzieś istnieje. To czego nikt by sobie nie życzył, przypadło mi w nadmier- nym udziale. Nie żeby moje ciało nurzało się w jeziorze cierpienia — byłby to przypadek znośny. (...) Ja (...) przez więcej niż trzydzieści ostatnich lat ani razu nie zmrużyłem oka. Od nie dającego się nazwać dnia mych narodzin żywię dla usypiających desek zapamiętałą nienawiść. Sam tego chciałem; ni- kogo nie trzeba oskarżać. (...) Zdarza mi się śnić, ale nie tracę wtedy ani na chwilę żywego poczucia mej osobowości i całkowitej swobody poruszania się — oświadczam wam, że koszmar ukryty w fosforyzujących kątach mro- ku, gorączka, która wodzi swym kikutem po mojej twarzy, każde nieczyste zwierzę, wyciągające krwawe szpony, są posłuszne mej woli (...). Tak, ten atom, który bierze odwet za swą bezgraniczną słabość, wolna wola, nie boi się twierdzić z największą powagą, że nie zalicza otępienia w poczet swoich synów — ten, kto śpi, jest bardziej tępy niż zwierzę wykastrowane poprzed- niego dnia. Choć bezsenność popycha w otchłań grobu te mięśnie, które już mają zapach cyprysów, biała katakumba mej inteligencji nigdy nie otworzy swych sanktuariów dla oczu Stwórcy.

(Lautréamont 2004: 203–204)

Motyw samowolnego poddawania się torturom dla uzyskania lepszego efektu artystycznego dzieła to jedna z przyczyn, dla których tradycyjnie porównuje się nieokielznany styl Lautréa- monta do poetyckiego wyrazu dzieł jednego z najwybitniejszych twórców dziewiętnaste- go wieku, prekursora symbolizmu, Arthura Rimbauda. Wiele podobieństw łączy zarówno ich enigmatyczne biografie, jak też nowatorską, ekspresyjną twórczość, charakteryzującą się niewiarygodnym darem wyobraźni. Obydwaj poprzez innowacyjne spojrzenie na język i odległe od logicznego rozumowania deliryczne wizje rzeczywistości wyrażali potrzebę eksplorowania podświadomości. Słynna wypowiedź Rimbauda o istocie prawdziwej poezji, zawarta w *Listach jasnowidzą* z 1871 roku, powtarza postulaty Lautréamonta. Autor *Iluminacji* opisuje w nich konieczność fizycznych tortur w celu zdobywania nadludzkich doświadczeń dla lepszego przeżywania poezji, poddanie się obłędowi dla przekroczenia granic ludzkiego poznania.

Poeta robi z siebie jasnowidza przez długie, bezmierne i wyrozumowane roz- regulowanie wszystkich zmysłów. Wszystkie postacie miłości, cierpienia, sza- leństwa; sam znajduje i wyczerpuje wszelkie trucizny, aby zachować z nich kwintesencję. Niewysłowiona tortura, do której potrzeba mu całej wiary, całej

nadludzkiej sily i od której staje się wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim potępionym — i najwyższym Mędrce! — Bo dochodzi do nieznanego! Kultywował przecież swoją duszę bardziej niż ktokolwiek inny! Dochodzi do nieznanego i kiedy, oszalały, traci na koniec rozeznanie swoich wizji, wtedy je zobaczył! Niech się na śmierć zamęczy skacząc przez rzeczy niesłychane i nie nazwane; przyjdą inni straszliwi pracownicy; zaczną od horyzontów, gdzie tamten stracił sily.

(Rimbaud 1988: 73)

Fragmenty symbolicznych manifestów dwóch wymienionych autorów pokazują więc także wymiar sacrum, profetyczną rolę, jaką przypisywali oni poezji. Przywołując raz jeszcze słynną formułę Arthura Rimbaud, to niezwykle poetyckie „rozregulowanie wszystkich zmysłów” u Lautréamonta jest szczególnie widoczne w jego specyficznej koncepcji piękna, której obraz dały już wskazane wcześniej fragmenty *Pieśni Maldorora*. Połączenie fragmentów drastycznych i odrażających ze zdaniem „cudownie delikatnymi” (*Literatura francuska. Tom II. XIX i XX wiek* 1980: 295) doskonale oddają jego ideę estetyki w sztuce, zrozumiałą prawdopodobnie najlepiej dzięki interpretacji głośnego cytatu ukazującego młodzieńczą urodę opisywanego w szóstej pieśni Anglika Mervyna:

Jest piękny jak kurczliwość szponów u drapieżnego ptaka lub jak nieokreśloność ruchów mięśniowych w ranach miękkich części tylnej części karku, albo raczej jak ta wieczna pulapka, za każdym razem od nowa napinana przez złapanego szczura, która w nieskończoność może sama chwycić gryzonie i działa nawet pod słomą, albo zwłaszcza jak przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola!

(Lautréamont 2004: 229)

To właśnie ten aspekt onirycznego stylu dzieła Lautréamonta zdecydował o jego ponownym odkryciu na początku dwudziestego wieku w kręgu artystów surrealizmu. Niekontrolowana wyobraźnia, wolność szaleńczych wizji i emocjonalność *Pieśni Maldorora* stały się podstawową inspiracją dla najważniejszego teoretyka tego prądu literackiego, André Bretona. Surrealistyczna myśl o wartości i warunkach piękna, „Albo piękno będzie KONWULSYJNE, albo nie będzie go wcale”² (Breton 1998: 161) w doskonały sposób określa także analizowany w niniejszym artykule romantyczny poemat. Dzięki sile innowacji swojej poetyki Lautréamont jawił się w czasach pierwszych awangard jako prekursor nowych tendencji, ale również i teraz jego „profetyczny krzyk (...) odmieniający oblicze ludzkości” nie przestaje stanowić modelu współczesnej poezji dla kolejnych pokoleń (*Dictionnaire des écrivains français* 1971: 269).

Znaczenie docenionego dopiero długie lata po pierwszym wydaniu dzieła potwierdzają także porównania z dużo późniejszymi teoriami filozoficznymi. W poetyckiej stylistyce skrajnego pesymizmu i wyrzeczenia się prób pogodzenia ze światem *Pieśni Maldorora* przypominają

² „La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”.

i wyprzedzają myśli zawarte w dziełach dwudziestowiecznego francuskiego filozofa pochodzenia rumuńskiego, Emila Ciorana, którego gorzkie, pełne rozpacz maksymy doskonale oddają te same rozterki, które przeżywał Maldoror:

W tej chwili nie wierzę absolutnie w nic i nie mam żadnej nadziei. Wydają mi się pozbawione sensu wyrażenia i obrazy przypisujące w życiu urok. Nie mam odczucia przeszłości ani przyszłości, teraźniejszość zaś wydaje mi się trucizną. Nie wiem, czy jestem zrozpaczony, ponieważ brak wszelkiej nadziei może być również czymś innym niż rozpacz. Nie mógłby mnie obrazić żaden epitet, bo nie mam już nic do stracenia. Przecież straciłem wszystko! I gdy pomyślę, że właśnie rozchylają się kwiaty i ptaki śpiewają! Jakże to wszystko
jest daleko!

(Cioran 1992: 83)

Całkowita bezsilność wobec okrucieństwa świata, której nie przewycięży nawet ślepy, romantyczny bunt sprawia, że Maldoror zastanawia się nawet, czy różnica między dobrem i złem nie jest tylko pozorem, uludą naszej cywilizacji: „Ach, cóż więc jest dobro i zło! Może to jedna rzecz, która służy nam do ukazywania z wściekłością naszej bezsily i namiętnej potrzeby osiągnięcia nieskończoności, choćby sposobami najbardziej szaleńczymi?” (Lautréamont 2004: 70). Te same egzystencjalne rozterki opisuje Cioran, wskazując jednocześnie, że takie rozważanie są bezcelowe; ludzkość nie jest godna tego, by pochylać się nad jej problemami:

Nie wiem, co jest dobre, a co złe, co dozwolone, a co niedozwolone; nie potrafię potępiać ani pochwalać. Nie ma na tym świecie żadnego pewnego kryterium ani żadnej spójnej zasady. Zdumiewa mnie fakt, że są jeszcze ludzie troszczący się o teorię poznania. Jeśli mam być szczery, mało mnie obchodzi względność naszego poznania, jako że ten świat na poznanie nie zasługuje.

(Cioran 1992: 83)

Także Emil Cioran utrzymuje, że sztuka poetycka wymaga zerwania z logiką. Dwudziestowieczny myśliciel wydaje się kontynuować rozważania Lautréamonta o konieczności odkrywania świata poprzez doświadczenie zaburzeń umysłowych. Co więcej, podobnie jak romantyczny poeta podkreśla, że na możliwość przeżywania takiego stanu zasługują jedynie nieliczni:

Doznanie absolutnego pomieszania! Czyli: niemożliwa już jest żadna dystynkcja, żadne rozróżnienie i przyporządkowanie, niczego już nie można objaśnić, zrozumieć ani ocenić. Doznanie tej absolutnej konfuzji z każdego filozofa czyni poetę; tyle tylko, że nie każdy filozof może je poznać i przeżyć z długotrwałą

intensywnością. [...] Nie ma już raz na zawsze określonego świata form i problemów abstrakcyjnych, które w wirze uczuć, w zamęcie rozmaitych elementów duszy splatają się, tworząc kształty cudaczne i bezładne. [...] Wszystkie te impulsy rosną wśród największego, jak tylko być może, tumultu, w jakimś absolutnym zamęciu. [...] Ale w absolutnym pomieszaniu nie jest ważne nic oprócz mąk i rozkoszy szaleństwa.

(Cioran 1992: 93–94)

Zbieżności Pieśni Maldorora z dwudziestowiecznymi teoriami filozoficznymi wydają się zatem na tyle bliskie, że lektura dzieł Ciorana z pewnością stanowi ciekawe uzupełnienie poematu Lautréamonta. Porównanie myśli tych dwóch autorów pozwala na prześledzenie ścieżki rozwoju nihilizmu, doktryny, która zaważyła na motywie negacji wszelkich wartości w dziele romantycznym, a w poprzednim stuleciu, naznaczonym tragediami wojny i Holocaustu, stała się już powszechną reakcją na niewytłumaczalną potęgę zła. Jak zauważa Jacqueline Russ:

(...) korzenie nihilizmu tkwią w głębi człowieka, a nie w jego historycznym przeznaczeniu. Przez to nihilizm wylaniający się z XIX wieku jest fundamentalną cechą ludzkiej doli; przetrwa tak długo, jak człowiek. Wszyscy jesteśmy nihilistami, nawet jeśli nicość wywołuje w nas strach i obawę³.

(Russ 1998: 166)

Od nienawiści do afirmacji życia. Tajemnica przemiany rewolucjonisty

Podsumowując rozważania o motywie nienawiści w dziele Lautréamonta, należy zastanowić się nad prawdopodobnie niemożliwą do wyjaśnienia zagadką jego twórczości. Tym, co szokuje najbardziej w interpretacji *Pieśni* po mrocznej podróży w głąb nienawistnej wyobraźni Maldorora, a tym samym i jego literackiego ojca, jest paradoksalnie radykalna przemiana poetyki Lautréamonta i poruszanych przez niego wątków w ciągu tylko jednego roku. Jedyne teksty opublikowane pod koniec życia autora, dwa krótkie zbiory zatytułowane *Poezje I* oraz *Poezje II* z 1870 roku, pokazują zupełnie odmienną wizję rzeczywistości. W swoistym *credo* poetyckim, zasygnalizowanym na początku cyklu, hrabia Lautréamont składa wyjątkowo zaskakującą w odniesieniu do Pieśni Maldorora deklarację, zaprzeczającą całkowicie wszystkiemu, co zdawało się głosić pierwsze dzieło: „Zastępuję melancholię odwagą, zwątpienie pewnością, rozpacz nadzieją, złośliwość dobrocią, sceptycyzm wiarą, skargi poczuciem obowiązku, sofizmaty chłodnym spokojem i pychę skromnością” (Lautréamont 2004: 255). Zasadne wydaje się więc pytanie, które „ja” liryczne może być utożsamiane z osobą autora. W kontekście intertekstu-

³ „[...] le nihilisme plonge ses racines au plus profond de l'homme, et non point dans son destin historique. Ainsi, le nihilisme, tel que le fait surgir le XIXe siècle, est bien un caractère fondamental de la condition humaine: il perdurera autant que l'homme. Nous sommes tous des nihilistes, même si le néant provoque l'horreur ou l'angoisse”.

— przeł. K. Kowalik.

alnych odniesień do Dziadów Mickiewicza można rozpatrywać tę radykalną przemianę jako powielenie schematu metamorfozy postaci z polskiego arcydramatu. Maciej Żurowski przywołuje w swoim komparatystycznym studium na temat wpływów twórczości Mickiewicza na dzieło Lautréamonta stwierdzenie Charlesa Dobzynskiego, który porównał przejście od Pieśni Maldorora do o rok późniejszych Poezji z symboliczną śmiercią Gustawa i jego ponownymi narodzinami pod imieniem Konrada (Ch. Dobzynski, cyt. za: Żurowski 2007: 129).

Nie wyjaśnia to jednak w pełni tajemnicy hrabiego Lautréamonta, w którego ostatniej znanej publikacji można zauważyć, że niepohamowana nienawiść do świata całkowicie znikła, a jedynym przejawem krytyki wobec rzeczywistości są złośliwe komentarze skierowane do innych literatów, przede wszystkim tych, którzy przekazali jego pokoleniu romantyczne wzorce buntu. Podobnie jak w pierwszym dziele składał hold poetyckim ojcom szatańskich buntowników, tak teraz z całą mocą odżegnuje się od nich. Ogłasza w swoim monologu, że pragnie powstrzymać w swojej wizji literatury

dziką rewoltę (...) Napoleonów Pierwszych, Byronów, (...) Karolin Corday, (...) Konradów, Manfredów, (...) Mefistofelesów, Werterów, Don Juanów, Faustów, (...) Kaligul, Kainów, (...) Irydionów, (...) czarnoksiężników i potężnych demonów średniowiecza, mitologicznych Prometeuszów i Tytanów rażonych gromem Zeusa, Bogów Zła wypłutych przez naiwną wyobraźnię ludów barbarzyńskich — całego tego hałaśliwego orszaku diabłów z tektury.

(Lautréamont 2004: 261)

Prorok dziewiętnastowiecznej Apokalipsy wydaje się zaakceptować wreszcie świat, porzuca w niepamięć dawną nienawiść i nawołuje do miłosierdzia; chwali ludzkość słowami:

Geniusz gwarantuje zalety serca.
Człowiek jest tak samo nieśmiertelny jak dusza.
Wielkie myśli pochodzą z rozumu.
Braterstwo nie jest mitem.
Nieszczęście przysparza przyjaciół. (...)
Dobroci, twoje imię jest człowiek.

(Lautréamont 2004: 269)

Parafrazując *opus magnum* Dantego Alighieri, ogłasza wyjście z Piekła i nadejście tak długo wyczekiwanego rajskiego pocieszenia: „Wy, którzy tu wchodzicie, porzucicie wszelką rozpacz” (Lautréamont 2004: 269). Podobnie jak nietzscheański Zaratustra zdaje się mówić: „Kocham ludzi!” (Nietzsche 2003: 8). Romantyczny buntownik w niewyjaśnionych okolicznościach przeżywa nawrócenie i tylko nieliczne przebłyski ironii, której ostrze w dodatku wymierza najczęściej w samego siebie sprzed roku, przypominają o jego mrocznej przeszłości. Bezsilny, przekraczający możliwości ludzkiego poznania gniew zastępują spokój i bezgraniczna nadzieja, równie niewytłumaczalne, jak niedawna szatańska furia.

Zbyt wiele tajemnic okrywa Pieśni Maldorora, by stwierdzić z całym przekonaniem, która z tych postaw naprawdę wyrażała przekonania Lautréamonta. Być może, tak jak utrzymywali pierwsi krytycy dzieła, to poetyckie rozdwojenie jaźni rzeczywiście było rezultatem zaburzeń psychicznych. Współcześnie łatwiej chyba jednak skłonić się ku hipotezie, że Lautréamont, ten niezwykle sprawny stylista, potrafiący oddać tak skrajnie odmienne emocje, chciał poprzez swoją twórczość prowadzić intelektualną grę z odbiorcą. Kontrowersje wzbudzone wciąż przez Pieśni Maldorora i Poezje są być może najistotniejszym dowodem geniuszu Lautréamonta w dziedzinie literatury, tej na tyle łatwo poddającej się manipulacji fikcji, że stanowiła dla niego taką samo uludę, jak dobro i zło, rozkosz i cierpienie, miłość i nienawiść.

KATARZYNA KOWALIK

Katedra Filologii Romańskiej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173; 90–236 Łódź
katarzyna_kowalik@onet.pl

Dzieła cytowane

- Breton André (1998), *Nadja*, Éditions Gallimard, Paryż.
- Cioran Emil (1992), *Na szczytach rozpacz*y, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków.
- Dictionnaire des écrivains français* (1971), red. J. Malignon, Éditions du Seuil, Paryż.
- Dictionnaire des littératures de la langue française* (1987), red. J.-P. Beaumarchais, D. Couty'ego, A. Rey, Bordas, Paryż.
- Izdebska Agnieszka (2002), *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, UNIVERSITAS, Kraków.
- Lautréamont Comte de (2004), *Pieśni Maldorora*, przeł. M. Żurowski, Mireki, Kraków.
- Littérature française. Tom II. XIX i XX wiek* (1980), red. A. Adam, G. Lerminier, É. Morot-Sir, PWN, Warszawa.
- Nietzsche Friedrich (2003), *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, vis-à-vis etuda, Kraków.
- Rimbaud Arthur (1988), *List jasnowidza* [w:] tegoż, *Apollinaire i inni. Wybór przekładów*, red. A. Międzyrzecki, Czytelnik, Warszawa.
- Russ Jacqueline (1998), *Le tragique créateur. Qui a peur du nihilisme?*, Armand Colin, Paryż.
- Štěpán Ludvík (2002), *Kaleidoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, UNIVERSITAS, Kraków.
- Żurowski Maciej (2007), *Między renesansem a awangardą. O literaturę europejskiej z perspektywy komparatysty*, Naukowe PWN, Warszawa.



Louis-Ferdinand Céline — dziecko nienawiści

Louis-Ferdinand Céline to jeden z najważniejszych pisarzy francuskich. *Enfant terrible* świata literackiego zasłynął niekonwencjonalnym podejściem do kwestii języka, niejednokrotnie używając naprzemiennie *argot* i języka *stricte* literackiego. Ponadto poruszając kwestie niewygodne dla społeczeństwa francuskiego z pierwszej połowy XX wieku, został zmuszony do przyjęcia na swe barki krytyki, która doprowadziła do tego, że dopiero od niedawna odkrywa się jego twórczość na nowo bez ideologicznych czy politycznych uprzedzeń. Na szczególną uwagę zasługuje pamflet *Bagatelles pour un massacre*, w którym to *enfant terrible* doprowadził swój język nienawiści i krytyki do granic możliwości. Co więcej, biografia Céline’a była ściśle związana z jego twórczością, tak więc od niej należy zacząć ową „podróż do kresu nocy”...

Biografia

*Jesteśmy pełni żydowskiego faszyzmu*¹.

(Céline 1937a: 108)

Louis-Ferdinand Destouches urodził się 27 maja 1894 roku w Courbevoie. W 1900 roku rozpoczął naukę w szkole komunalnej, a w 1904 roku umarła Céline Gulliou, babcia pisarza, zostawiając rodzinie dość pokaźny jak na tamte lata spadek (Destouches postanawia w momencie wydania swojej pierwszej książki przyjąć pseudonim Céline). W latach 1905–1911 Céline podróżuje po Niemczech i Wielkiej Brytanii.

¹ «Nous sommes en plein fascisme juif». — Jeśli nie zostało podane inaczej, tłumaczenia zostały dokonane przez autora tekstu.

W 1912 roku, w czasie studiów, mimo swoich antypatriotycznych i pacyfistycznych poglądów postanawia wstąpić do wojska. Zostaje przydzielony do 12. regimentu kirasjerów stacjonujących w Rambouillet. W 1914 roku zostaje mianowany podoficerem (*maréchal des logis*). 25 października tego samego roku, Céline zgłasza się na ochotnika, by pełnić funkcję łącznika podczas jednej z misji. Zostaje ranny w ramię i głowę (orzeczono 70% niepełnosprawności). W 1915 roku został przeniesiony do rezerwy.

Po opuszczeniu armii, nie mogąc znaleźć sobie miejsca w Paryżu, postanowił wyjechać do Kamerunu. Céline myślał, że tam odnajdzie spokój. Niestety zachorował na malarię i został zmuszony do powrotu do ojczyzny. W 1919 roku ożenił się z Édith Follet, a rok później urodziła się ich córka — Colette. W latach 1920–1924, Céline powraca na studia i uzyskuje dyplom lekarski. Swoją pracę dyplomową poświęca Ignazowi Semmelweisowi (*La Vie et l'Œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*). Z pomocą Ludwika Rajchmana (*nota bene*: Żyda polskiego pochodzenia), jednego z założycieli UNICEF, Céline zaczyna pracę w sekcji higieny Ligi Narodów. W 1925 roku w celach zawodowych podróżuje po Europie i Ameryce. W 1926 roku Édith Follet żąda rozwodu, co nie zmartwi Céline'a, ponieważ w tym samym roku poznaje swoją późniejszą drugą żonę — Elisabeth Craig, amerykańską tancerkę. W związku z tym, że jego kontrakt z Ligą Narodów nie został przedłużony, Céline powraca do Francji i otwiera swój gabinet niedaleko Paryża, a dokładniej w Clichy. W 1932 roku Louis-Ferdinand Céline wydaje swoją debiutancką powieść — *Podróż do kresu nocy* (*Voyage au bout de la nuit*). Książka wywołała mieszane reakcje wśród krytyków — z jednego strony doceniano Céline'a za jego zdolność do plastycznego zobrazowania horroru I wojny światowej, z drugiej natomiast — odrzucano jego język, który nie miał nic wspólnego z językiem literackim. Ponadto Céline, jako jeden z pierwszych pisarzy, zakwestionował sens I wojny światowej. Uważał on wojnę za „międzynarodową i ogarniętą szaleństwem rzeźnię” (Céline 2013: 123). Niemniej, w obliczu skandalu, Céline został nominowany do najbardziej prestiżowej Nagrody Goncourtów, jednakże otrzymał zaledwie Nagrodę Renaudot, która była zwyczajowo przyznawana dziennikarzom, a nie pisarzom.

Lata 1934–1935 Céline spędza w podróży pomiędzy Europą a Stanami Zjednoczonymi i to właśnie w Ameryce poznaje swoją kolejną żonę — Lucette Almanzor. W 1936 roku Destouches wydaje drugą powieść, *Śmierć na kredyt* (*Mort à crédit*). Rok 1937 okaże się przełomowym w życiu Céline'a, ponieważ to właśnie w tym czasie, wydaje on swój najgłośniejszy pamflet zatytułowany *Bagatelles pour un massacre*. W 1938 roku ukazuje się kolejny pamflet *L'École des cadavres*, natomiast w 1941 *Les Beaux draps*. W tym samym czasie Céline aktywnie udziela się w prasie kolaboracyjnej, a także w debatach publicznych dotyczących problemów rasowych i politycznych. W latach 1942–1944 Destouches publikuje kolejne powieści. Kiedy wojna chyli się ku końcowi, pisarz postanawia przedostać się do Kopenhagi, jednakże zostaje oskarżony o kolaborację i osadzony w więzieniu. Do kraju powraca dopiero po amnestii, w 1951 roku, i postanawia zamieszkać w Meudon. Ostatnia dekada życia Céline'a zdominowana została kolejnymi oskarżeniami o antysemityzm i kolaborację, natomiast Sartre zażądał dla niego nawet kary śmierci. Jeden z krytyków tak opisywał Céline'a: „Leczył biedotę, sam jednak do końca pozostał chory z nienawiści, przerażenia i wiecznej tęsknoty za czymś lepszym niż pozbawione znaczenia, seryjnie chowane w ziemi trupy”. Louis-Ferdinand Céline umiera w zapomnieniu w 1961 roku. Przed śmiercią kończy pracę nad swoją ostatnią powieścią zatytułowaną *Rigodon*. W 1967 roku Gallimard wydał dzieła Céline'a w prestiżowej serii *Plejada* (Lalande 1991: 6–10).

Styl

*Należy obawiać się Żydów, nawet jeśli są martwi*².

(Céline 1937a: 57)

Louis-Ferdinand Céline jest znany jako pisarz, który zrewolucjonizował język francuski. Użycie *argot* było w tamtych czasach nie do przyjęcia. Akademia Francuska zażądała wycofania *Podróży do kresu nocy*, jednakże bez skutku. Céline tak komentował użycie *argot*:

Chcę, aby odczuwano. A jest to niemożliwe, gdy stosujemy wytworny styl i język akademicki. Może on być narzędziem w relacjach, w dyskusjach, przy pisaniu listu do kuzynki, ale zawsze pozostanie sztuczny i skostniały. Nie jestem już w stanie czytać powieści w klasycznym języku. Są to jedynie pomysły na powieść, ale nigdy nie są to powieści. Sporo jest do zrobienia. Nie ma w nich emocji. A tylko to się liczy. Język literacki jest martwy, tak samo martwy jak łacina. Dlaczego tak wiele jest u mnie zapożyczeń z argot? Dlatego, że język ten szybko umiera. Ale oznacza to również, że język ten przez chwilę jednak żył, że żyje on przynajmniej wtedy, gdy go używam. Cudowna wyższość tego języka nad językiem czystym, wyrafinowanym, na wskroś francuskim, a jednak zawsze martwym, od samego początku, już od czasów Woltera. Wszyscy o tym wiedzą, ale nikt nie ośmiela się o tym mówić głośno. Z językiem jest tak jak z całą resztą: UMIERA PRZEZ CAŁY CZAS, JĘZYK MUSI UMRZEĆ. I trzeba się z tym pogodzić. Te MOJE SŁOWA TAKŻE UMRA, i to pewnie niedługo, ale będą one miały tę przewagę, że przez rok, przez miesiąc, przez dzień NAPRAWDĘ ŻYŁY.

(Céline 2005: 553)

Céline nie stronił także od wulgaryzmów i obsceniczności. Był przez to zresztą niejednokrotnie porównywany do Rabelais’go (obaj byli lekarzami, obaj wykorzystywali *argot*, obaj byli krytykowani). Jednakże to, co w XX wieku wydawało się gorszące i niezrozumiałe (np. zerwanie ze standardową składnią francuską), dzisiaj nie robi już takiego wrażenia (por. Adamczewska 2011). Oprócz użycia slangu Céline robi coś, czego Akademia Francuska nie mogła znieść — wśród wulgaryzmów czy opisów oddawania moczu autor stosuje *le plus-que-parfait du subjonctif* — czyli tryb, który w języku francuskim uchodzi za najbardziej literacki, lecz nie jest dziś używany. Niemniej jednak, użycie obok siebie tak skrajnie sobie przeciwstawionych zabiegów nie sprawia problemów czytelnikowi w odbieraniu twórczości *enfant terrible*. Dodatkowo Céline stara się w taki sposób budować narrację, aby czytelnikowi zdawało się, że opowiadana historia nie dzieje się w przeszłości, lecz na żywo, na jego oczach.

Powieści Destouches’a dotyczą kręgu ludzi. Bohaterem jest za to zazwyczaj lekarz obarczony doświadczeniami wojny. Louis-Ferdinand Céline był niejednokrotnie porównywany do markiza de Sade’a — to co ich do siebie zbliżyło to fakt, że obaj starali się zniszczyć na

² «Il faut se méfier toujours des Juifs, même quand ils sont morts».

oczach czytelnika człowieczeństwo. Destouches dodatkowo usiłował zdegradować jakąkolwiek wizję moralności człowieka. Jak wspomina Phillip Murray:

Nie istnieją dzieła zebrane Céline'a, gdyż część jego twórczości obwarowana jest zakazem, nie zakazem prawnym, lecz wydanym przez samego pisarza, który po wojnie nie zgodził się na wznowienie swoich pamfletów. Céline jest zatem jedynym i ostatnim francuskim pisarzem pozbawionym edycji dzieł zebranych. Przed nim ostatnim, który doświadczył podobnego losu, był Sade. (...) Jeśli zestawiam Sade'a z Céline'em to dlatego, że każdy z nich jest w swojej epoce uosobieniem nieopisanej potworności i każdy z nich zamyka pewien historyczny cykl, dokonując tego w sposób dla rodzaju ludzkiego nie do przyjęcia. Sade i Céline są dla społeczeństwa uosobieniem pewnych nieprzekraczalnych granicznych progów.

(*Wiek Céline'a...* 1990)

Mimo negatywnego podejścia krytyki literackiej do pisarza, jest on uznawany za jednego z największych autorów opisujących kondycję człowieka w XX wieku. Céline wpłynął na wielu artystów i zainspirował takich pisarzy, jak: André Gide, Jean Genet czy Samuel Beckett.

Co ciekawe, Simone de Beauvoir zauważyła, że *Podróż do kresu nocy* zainspirowała również Jeana-Paula Sartre'a, co widać w *Młodościach*, które są przecież swoistym manifestem egzystencjalizmu. Stąd może dziwić późniejsza wrogość Sartre'a wobec Céline'a (Céline 2005: 552). Chodzi o aluzyjną monografię, *Portret antysemity*, którą Sartre napisał w 1947 roku. Pracę tę kończy wyraźny apel nawołujący do skazania Céline'a na śmierć.

Gdy w 1932 roku Céline wydał swoją debiutancką powieść, społeczeństwo francuskie już zareagowało znacznym oburzeniem, ale nikt nie pomyślał wtedy nawet, że pięć lat później, w 1937 roku, w Paryżu wybuchnie wręcz bomba nienawiści pod postacią *Bagatelles pour un massacre...*

Bagatelles pour un massacre

*Ale teraz przyszła kolej na Żydów...
Trzeba ich ździebko posmagać pokrzywą!...
I teraz właśnie nadszedł czas,
aby i Żydkom się trochę dostało! Zasluzżyli sobie! I jak jeszcze!*

(Céline 1931: 117)

Jeśli przyjmiemy, że pamflet to „utwór satyryczny o treści złośliwej, obelżywej, będący krytyką osoby lub wydarzenia” (Sobol red. 2002: 629) to Louis-Ferdinand Céline wydając w 1937 roku *Bagatelles pour un massacre*, rozwinął tę definicję i postanowił obrazić cały naród. Jednakże skąd u Destouches'a ta nienawiść w stosunku do Żydów? Czytając *Podróż do kresu nocy*, nie uświadczymy ani jednego przejawu antysemityzmu, jednakże można dotrzeć do

dwóch tłumaczeń, a w zasadzie dwóch anegdot, które mogłyby wyjaśnić niechęć autora do Żydów. Pierwsza dotyczy finansowych malwersacji dokonanych przez izraelskiego finansistę na dochodach ze sprzedaży *Podróży...* oraz *Śmierci na kredyt (Od Céline'a do Céline'a...* 1990). Druga natomiast jest autorstwa samego Céline'a, który mawiał, że „padł ofiarą żydowskiego sadyzmu” (*Wiek Céline'a...* 1990). Lucien Rebatet tak komentował wydanie *Bagatelles...*:

Jedyna z książek Louis-Ferdinanda, którą nasza nieliczna załoga (faszyści — przyp. RS.) przyjęła z niepohamowanym entuzjazmem. Ta sensacyjna niespodzianka — po tym autorze można się było spodziewać wszystkiego, z wyjątkiem podobnego manifestu — stała się dla nas nadzwyczajnym wsparciem: to przecież pisarz zaliczany do skrajnej lewicy, mimo że dał wyraz swojemu rozczarowaniu komunizmem, człowiek z ludu, zaciekle naturalista, ateista, jeden z tych, którego zupełnie nie podejrzewano by o reakcjonizm. (...) Ale Céline, który by nie przebierał miary, nie byłby już Céline'em. (...) Muszę jeszcze dodać, gwoli ścisłości, że chociaż my, faszyści, odtańczyliśmy w roku 1938 pyrrusowe zwycięstwo wokół *Bagatelles*, wydane w rok później *l'Ecole des cadavres* nas zdruzgotało. Hitler wkroczył właśnie do Pragi. I ten moment Céline wybrał, aby domagać się całkowitego sojuszu z Niemcami, sojuszu militarnego, politycznego, gospodarczego. Nawet my nie mogliśmy wydrukować ani słowa o takim opętancu. Uznaliśmy, dosyć zresztą obłudnie, że on się powtarza, że jest rozwlekły, ja sam na to przystałem, mimo że jego szarża często wyrwała mi z gardła okrzyki radości. Céline nie ustawał w przesadzaniu.

(*Od Céline'a do Céline'a...* 1990)

Niemniej jednak krytycy starają się rozgraniczyć Céline'a-pisarza oraz Céline'a-pamflicistę. Z jednej strony Céline jawi się jako pisarz oświecony, który postanowił zmienić/naprawić język francuski. Pojawiało się wtedy wiele głosów o tym, że we Francji narodził się nowy Rabelais. Z drugiej strony widać twórcę ogarniętego szalem nienawiści w stosunku do Żydów. Jednakże Phillip Murray stara się wytłumaczyć antysemityzm pisarza słowami:

Bardzo nieliczni pisarze wolni są w gruncie rzeczy od antysemityzmu. (...) antysemityzm Céline'a, wykrzyczany, wrzaskliwy, wulgarny, skatologiczny, wydawał się nazbyt jaskrawy. (...) Społeczeństwo, wyladowując się na nim, oczyszczało się z grzechu antysemityzmu.

(*Wiek Céline'a...* 1990)

Istnieje jeszcze jedno możliwe tłumaczenie antysemityzmu Céline'a. Jak już zostało wspomniane, I wojna światowa odcisnęła piętno na autorze, co można było zauważyć, czytając *Podróż...* Tak więc Céline bał się, że nadchodząca wojna z Hitlerem zniszczy kompletnie Paryż, który i tak nie wyglądał dla pisarza tak samo jak przed *Grande Guerre*. Oczywiście tę hipotezę można łatwo obalić, przytaczając słowa Ernsta Jüngerera, który spotkał się z Céline'm w 1941 roku w Paryżu:

On [Céline] powiada, jak bardzo go zaskakuje i zdumiewa, że my, wojskowi, nie rozstrzeliwujemy, nie wieszamy, nie likwidujemy Żydów — jest zaskoczony, że ktoś z bagnetem nie robi z niego nieograniczonego użytku. „Gdyby to bolszewicy byli w Paryżu, pokazałoby panu, jak się do tego zabrać; pokazałoby, jak się przeprowadza czystki wśród ludności, w każdym osiedlu, w każdym domu. Gdybym ja miał bagnet, już wiedziałbym, co z nim zrobić”.

(Vitoux, cyt. za: Burleigh 2002: 340)

Louis-Ferdinand Céline pisząc *Bagatelles pour un massacre* przekracza wszelkie granice dobrego smaku. Oczywiście pamflet powinien trafiać w konkretną grupę czy osobę, ale widać, że pisarz stara się odszukać obecności Żydów w każdej dziedzinie życia. Stwierdza, że „Żyda odnajdujemy już na początku kina” (Céline 1931: 117), ponieważ całe Hollywood jest wypełnione Żydami. Céline zauważa, że artyści coraz częściej podróżują pomiędzy Europą a Hollywood, „a tak naprawdę, to wszyscy oni uczestniczą w wielkiej akcji kolonizowania świata przez żydowskie kino” (Céline 1931: 117). Tak samo jest z teatrem, który coraz bardziej przechodzi pod panowanie narodu wybranego. Pisarz oczywiście argumentuje swoje tezy odpowiednimi przykładami, wymienia on między innymi:

Billancourt... Meyers na Meyersie... Korda, Hayes, Zukor, Chaplin, Paramount... Fairbank... Ulmann... Cantor... itd. itd... Usadził się we wszystkich sieciach dystrybucji... w redakcjach... wśród krytyków... Ale jest też i na końcu... w kasie! Jest wszędzie... Co wyjdzie od Żyda, musi do niego wrócić! (...) Żyd jest wszędzie! Dorywa się do dupy! i do całej reszty też!... zalewa swoją żydowską spermą!...

(Céline 1937b: 117)

Céline uważa, że Żydzi, opanowując kino i teatr, mają konkretny cel, to znaczy — zniszczenie Aryjczyka. Ponadto autor zauważa, że gdy przedstawia się Żyda w filmach, to zawsze jest on wybielony albo w ogóle nie używa się określenia „Żyd”, tak jakby się bano użyć tego słowa. Natomiast aryjczyk zawsze jest przedstawiany w negatywnym świetle, co Céline uważa za niewybaczalne, bo on chciałby widzieć Żyda w całej okazałości:

I nigdy, nigdy nie pokażą nam w całej okazałości tej cholernej, żydowsko-rasistowskiej wszy, która od wieków zatrzuwa swoją parszywą naturą cały świat. I tego właśnie znosić dłużej nie mogę, gdyż tylko takiego Żyda, tylko taki jego obraz pragnę ujrzeć wreszcie na ekranie

(Céline 1937b: 117).

Im bardziej czytelnik pograża się w lekturze *Bagatelles pour un massacre*, tym bardziej zauważa, że Céline popada w obłąd. Uważa on, że Żydzi są wszędzie:

Żyd jest królem złota z Banku i Sprawiedliwości... Poprzez kogoś lub wprost.
On posiada wszystko... Prasę... Teatr... Radio... Zgromadzenie... Senat...
Policję... tu lub tam...
(Céline 1937a: 30)³

a Francja jest po prostu kolonią żydowską. Ponadto należy się mieć na baczności, bo Żydzi „biorą wszystko, nie oddają nic” (Céline 1937a: 108)⁴.

Co ciekawe, Céline twierdzi, że Wystawa Światowa z 1937 roku, która odbyła się w Paryżu, była Wystawą Żydowską (Céline 1937a: 16)⁵, ponieważ nie dość, że Żydzi kierowali wszystkim, to oni najwięcej na tym zarobili. Niezwykle też szokuje i zadziwia teza Céline’a, że to Żydzi prowokują Hitlera, to znaczy:

To przez Żydów wśród nas, którzy to prowokują... To ich tyłki i ich ambicje.
To ani trochę, ani trochę nasza wina... Chciałbym zawrzeć sojusz z Hitlerem.
Dlaczego nie? On nic nie mówi przeciwko Bretończykom czy Flamandczykom... Nic a nic... On jest jedynie przeciwko Żydom... Nienawidzi Żydów...
Ja również nie...
(Céline 1937a: 185)⁶

Louis-Ferdinand Céline nie tylko chciałby podpisać przymierze z Hitlerem, on wręcz posiada zbieżne z przywódcą III Rzeszy poglądy. Objawia się to w twierdzeniu, że

żydzi i komuniści są dla mnie synonimami (...) Żyd jest urodzonym dyktatorem, dwadzieścia pięć razy takim jak Mussolini. Demokracja zawsze i wszędzie jest parawanem dla Żydowskiej dyktatury.
(Céline 1937a: 31)⁷

Wydaje się, że dla społeczeństwa francuskiego poruszanie tematu Żydów, którzy być może rządzą Francją, nie byłoby aż tak gorszące jak to, co Céline uczynił w późniejszych rozdziałach *Bagatelles pour un massacre*. Poruszył on bowiem pewien temat, którego winno się nie dotykać — zaczął oskarżać legendy literatury francuskiej o ich domniemane pochodzenie

³ «Le Juif est le roi de l’or de la Banque et de la Justice... Par homme de paille ou carrément. Il possède tout... Presse... Théâtre... Radio... Chambre... Sénat... Police... ici ou là-bas...».

⁴ «Ils prennent tout, ils rendent rien».

⁵ «C’est l’exposition juive 1937».

⁶ «C’est les Juifs chez nous qui le provoquent... C’est leurs crosses et leurs ambitions... C’est pas du tout, du tout les nôtres... Moi je voudrais bien faire une alliance avec Hitler. Pourquoi pas? Il a rien dit contre les Bretons, contre les Flamands... Rien du tout... Il a dit seulement sur les Juifs... il les aime pas les Juifs... Moi non plus...».

⁷ «Juifs et communistes sont pour moi synonymes (...) Le Juif est dictateur dans l’âme, vingt-cinq fois comme Mussolini. La démocratie partout et toujours, n’est jamais que le paravent de la dictature juive».

żydowski. Destouches wymienia między innymi Montaigne'a, Racine'a, Stendhala, Zole, Cézanne'a, Maupassant'a, Modiego oraz Prousta. To było przekroczenie granicy dobrego smaku, na które społeczeństwo francuskie zareagowało ostracyzmem w stosunku do Céline'a. Nawet faszyci, z Lucienem Rebatetem na czele, uznali, że Céline przesadza i popada w obłąd (*Od Céline'a do Céline'a...* 1990).

Podsumowanie

Świat jest żydowskim burdelem.

(Céline 1937a: 76)

Louis-Ferdinand Céline to pisarz, którego nie da się jednoznacznie zakwalifikować. Z jednej strony jawi nam się twórca wybitny, który odmienił język francuski i sam styl, w jakim tworzone są powieści, ponadto na pewno należy zaliczyć jego twórczość do historii awangardy, chociaż sam nigdy z żadną się nie utożsamiał. Zapewne dlatego, że awangardy i tak zakładały jakieś granice, a te nie istniały dla Céline'a. Oto objawia się nam pisarz obarczony doświadczeniami wojny, który potrafi wyrazić emocje jedynie poprzez krzyk i bunt, nie zważając na salonowe konwenanse, oto autor, który z początku tworzy pozory literatury wojującej, chociaż sam nie wierzy w jakąkolwiek przemianę (*Wiek Céline'a...* 1990). Życie było dla niego tylko Podróżą do kresu nocy, Podróżą bez końca.

Z drugiej strony widać człowieka, który pisząc *Bagatelles pour un massacre*, używa tysiąc dwadzieścia cztery razy słowa Żyd (*juif*), a tylko trzy razy słowa nazista (*naży*). Język nienawiści u Céline'a pełni dwojaką rolę, albo: pisarz stara się udowodnić, że całe zło pochodzi od Żydów, albo: Destouches boi się, że może zdarzyć się coś równie okropnego jak I wojna światowa i dlatego stara się uchronić cały świat przed zagładą. Jednakże to właśnie czytelnik musi wybrać. Nie można zdecydować się na obie opcje. Mimo to nigdy nie dowiemy się, co było kreacją literacką, a co prawdą. W jednym z wywiadów Céline powiedział, że postanowił napisać *Podróż do kresu nocy* tylko dlatego, że potrzebował w tamtym czasie pieniędzy na wynajem mieszkania. To, czy odbiorca uwierzy w to, zależy tylko od niego. Wydaje się, że Céline daje nam nie tylko wybór, ale też możliwość przeżycia pewnej przygody, pokazując, że dwoistość natury ludzkiej jest naszym przewodnikiem. Wydaje się, że najdobitniej potwierdził to, już wielokrotnie przywoływany, Phillip Murray:

Céline, ten arcywyrzutek ze śmietnika historii, sprostał najwyższemu wyzywaniu literatury i znalazł dla zobrazowania swojej epoki właściwą ekspresję. Swoją pierwszą napisaną po wojnie książkę chciał zatytułować *Bitwa o Styks*. Także każdej następnej książce zamierzał nadać ten tytuł, i za każdym razem z niego rezygnował. Ów powracający zamysł wydaje mi się symptomatyczny, dowodzi, że Céline, dając wyraz wielkiej przenikliwości, widział siebie w jedynej roli, jaka mu pozostawała: w roli Charona, przewoźnika zmarłych dusz. Céline cały rodzaj ludzki zabiera do swojej „łodzi”, do swoich wojennych pociągów, do „metra doznania” swojego stylu. (...) Céline, na swój sposób, zachowuje się *in extremis* zgodnie z intencją zdania, które

Kafka wypowiedział o literaturze: „Pisać to znaczy wyskoczyć z szeregu morderców”. (...) Literatura jest ową łodzią unoszoną na falach nocy, o której marzy u swego kresu Céline. Łodzią przepelnioną ludzką ciżbą, gotową do podniesienia kotwicy, do odbicia od brzegów, aby wypłynąć na wody Styksu.

(Wiek Céline'a... 1990)

RAFAŁ SIUDZIŃSKI

Katedra Filologii Romańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
ul. Bojarskiego 1, 87–100 Toruń.
e-mail: rsiudzinski@gmail.com

Dzieła cytowane

- Adamczewska Izabella (2011), *Krajobraz po Mastowskiej*, Primum Verbum, Łódź.
- Burleigh Michael (2002), *Trzecia Rzesza. Historia nowa*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Céline Louis-Ferdinand (1937a), *Bagatelles pour un massacre*, Editions Denoël, Paris.
- (1937b), *Pogromowe drobiazgi*, przeł. O. Hedeman [online:] <http://niniwa22.cba.pl/hollywood.htm> [dostęp: 22.04.2016].
- (2005), *Podróż do kresu nocy*, przeł. O. Hedeman, Izabelin, Warszawa.
- (2013), *Podróż do kresu nocy*, przeł. O. Hedeman, Czuly Barbarzyńca, Warszawa.
- Lalande Bernard (1991), *Voyage au bout de la nuit*, Hatier, Paris.
- Nowy Słownik Języka Polskiego* (2002), red. E. Sobol, Warszawa.
- Od Céline'a do Céline'a* (1990), przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie”, nr 12 [online:] http://niniwa22.cba.pl/od_celinea_do_celinea.htm [dostęp: 22.04.2016].
- Vitoux Frédéric (1994), *Céline. A Biography*, New York.
- Wiek Céline'a* — z *Philippe'em Murray rozmawia François Lagarde* (1990), przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie”, nr 12 [online:] http://niniwa22.cba.pl/wiek_celinea_wywiad.htm#_ftn1 [dostęp: 22.04.2016].



MISCELLANEA



Otwieranie okien. *Open access* w przestrzeni Akademii

„Zagadnienia Rodzajów Literackich”/ ”The Problems of Literary Genres” (<https://zagadnienia.wordpress.com/>) próbują sprostać wymogom usieciowionej, otwartej nauki: stopniowo zwiększamy naszą widoczność przez włączanie pisma do nowych naukowych baz danych, planujemy pracować nad dostępnością za pośrednictwem Open Journal Systems. Jakie pułapki mogą na nas czyhać? Jesteśmy wszak czasopismem o długiej analogowej tradycji (ukazujemy się na papierze od roku 1958).

O najważniejszych aspektach nauki i edukacji w otwartym dostępie rozmawiają **Tomasz Czapla** (Dziekan Wydziału Zarządzania UŁ), **Jarosław Płuciennik** (Kierownik Katedry Teorii Literatury UŁ, redaktor naczelny ZRL), **Ewa Bluszcz** (Dyrektor Wydawnictwa UŁ), **Tomasz Piestrzyński** (Dyrektor Biblioteki UŁ), **Anna Rolczak** (p.o. Dyrektor Centrum Promocji UŁ), **Adrian Witczak** (Pełnomocnik Rektora UŁ ds. nowych metod kształcenia). Nad debatą czuwa **Michał Wróblewski**, który jest autorem pytań i reprezentuje redakcję „Zagadnień Rodzajów Literackich”.

CZY ISTNIEJE JESZCZE NAUKA POZA SIECIĄ?

Ewa Bluszcz — „Sieć” to narzędzie komunikacji i archiwizacji, nie należy go więc utożsamiać z samą nauką, która realizowana jest przez zespoły badawcze w ramach instytucji naukowych lub poza nimi. W tym sensie oczywiście nauka istnieje poza siecią. Natomiast czy udostępnianie wyników badań poza tak rozumianą siecią — np. w wersji papierowej — ma sens? Moim zdaniem, jeżeli istnieje wola autora do upowszechniania publicznego bez ograniczeń, to utrzymywanie wersji papierowej ma zastosowanie jedynie w celach ergonomicznych. Inaczej jest z patentami, te podlegają ochronie i ograniczeniom dostępu.

Tomasz Czapla — Chciałbym bardzo krótko odnieść się do tej kwestii. Tak, istnieje nauka poza siecią — ale nikt o niej nie słyszał, poza tymi, którzy znaleźli o niej informacje w sieci. Powszechność (w dużej mierze wynikająca z łatwości) nawyku poszukiwania informacji w sieci powoduje, że zatracamy umiejętność i gubimy standardy znajdowania informacji w inny sposób. W efekcie jeśli chcesz zaistnieć, musisz być w sieci.

Tomasz Piestrzyński — Współczesna praca naukowa wymusza konieczność maksymalnej dystrybucji jej wyników, która bezpośrednio wpływa na skalę komunikacji z innymi badaczami. Powszechny dostęp do internetu powoduje dostęp do wielu różnorodnych form komunikacji naukowej oraz rozwój rynku naukowych zasobów sieciowych. Na przykładzie Biblioteki UŁ widać, że liczba książek elektronicznych, które BUŁ posiada w swojej ofercie, wzrasta z roku na rok. Z ponad 50 000 w 2010 roku do prawie 188 000 w 2015 (wzrost o 276%). Także liczba udostępnionych przez Bibliotekę źródeł elektronicznych rośnie: z ponad 313 000 w 2010 do prawie 750 000 w roku 2015 (wzrost o 140%). Dane te ukazują ekspansję źródeł sieciowych w pracy naukowej. Innymi słowy zasoby te stają się nieodzownym narzędziem pracy każdego badacza.

Adrian Witczak — Z pewnością jednak istnieje nauka poza siecią, choćby polskie uczelnie w dalszym ciągu nie korzystają w zadawalający sposób z możliwości w tej sferze. W Polsce uczy się przede wszystkim w sali wykładowej, a wykorzystanie sieci sprowadza się do przekazywania przez nią materiałów do/z zajęć. Przygotowywane materiały do zajęć akademickich to zazwyczaj prezentacje (pliki .ppt) lub dokumenty tekstowe. Nauczyciele akademicy nie wykorzystują potencjału nie tylko zasobów sieciowych, ale różnorodnych narzędzi do komunikacji (forów, czatów, wirtualnych tablic), aplikacji mobilnych (np. do nauki języków, do testowania) i społecznościowych (portale, blogi), które w krajach aktywnie wykorzystujących hasła: *open learning*, *open software*, *open access* są używane w procesie dydaktycznym na co dzień. W Polsce nadal z niedowierzaniem (by nawet nie powiedzieć — z niechęcią) przyjmuje się takie rozwiązania dydaktyczne, które wymagają od nauczyciela zmiany jego roli (tj. odejścia od kształcenia *ex cathedra* na rzecz bycia przewodnikiem, prowadzącym, tutorem studenta) i zaangażowania studentów w samodzielne opracowanie/ocenie zasobów dydaktycznych. Ponadto w środowisku akademickim nadal pokutuje myślenie, że internet to wielki śmietnik, gdzie zasoby edukacyjne są albo bardzo niskiej jakości, albo na tyle niestabilne, że mogą w każdej chwili zniknąć, w związku z tym nie można polecać ich do nauki. Kolejnym problemem jest nieznanomość trendów edukacyjnych, które z powodzeniem rozwijane są np. w USA, Australii, Nowej Zelandii, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Hiszpanii, Portugalii, a nawet w krajach afrykańskich. Należy do nich e-edukacja w różnych jej odmianach (e-learning, e-learning 2.0 i 3.0, blended learning, mobile learning, we-learning). W Polsce te formy nadal raczkują (mimo że pierwsze akademickie kursy e-learningowe powstały w Polsce na przełomie XX i XXI wieku!); nauczycielom akademickim nadal brakuje własnych doświadczeń e-learningowych — nigdy nie uczestniczyli w szkoleniach tego typu, nie tworzyli sami własnych e-kursów. Być może wynika to z niewiedzy/nieznanomości tematu, ale także warto zwrócić uwagę na fakt, że same uczelnie niezwykle rzadko promują takie formy kształcenia, które korzystają z technologii informacyjnej, narzędzi dostępnych w sieci oraz zasobów sieciowych — wystarczy sprawdzić, jaka jest w Polsce oferta studiów zdalnych I i II stopnia czy MOOCs-ów dla potencjalnych zainteresowanych spoza uczelni (a właściwie — że oferta ta jest tak niewielka, że wręcz niezauważalna, liczona w promilach). Wystarczy poszukać tego rodzaju oferty jakiegokolwiek większej uczelni w Polsce — czy UW, UJ, UŁ, UMCS, UAM, uczelnie medyczne, politechniki mogą coś zaoferować w tym zakresie? W Polsce można także dostrzec zachowania niespotykane w krajach, gdzie kształcenie w sieci jest normą — z jednej strony nauczyciele akademicy nie mają oporów, żeby udostępniać swój dorobek w sieci (np. artykuły, monografie w otwartych repozytoriach), ale

z drugiej strony, gdy przygotowują e-kurs, nie chcą go pokazać w otwartym dostępie. Nie chcą z nim wyjść poza swoją grupę studentów, boją się, że ich pracę wykorzysta inny nauczyciel, że zostanie ona ukradziona (co wskazuje na brak zaufania i możliwości realnej ochrony przez prawo autorskie i prawo ochrony intelektualnej). Proces komunikacji naukowej podlega w ostatnich latach znacznym przekształceniom, przede wszystkim na skutek rozwoju internetu i nowych narzędzi komunikacji. Rozwijający się prężnie w ostatniej dekadzie ruch *open access*, działający na rzecz swobodnego dostępu do publikacji naukowych, wypracował modele, które są realną alternatywą dla tradycyjnego systemu opartego na materiałach dostępnych w ograniczony sposób. Równoległe obserwujemy narodziny nowych kanałów komunikacyjnych, przez które wymienia się nie tylko publikacje i treści, ale i inne formy takie jak: konferencje, metadane czy dane surowe, odnoszą się one zatem do całokształtu pracy naukowej. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na ogromny rozwój technologiczny, dzięki któremu każdy ma stały dostęp do sieci za pomocą komputera lub urządzenia mobilnego. W szkołach i uczelniach wyższych coraz częściej wykorzystywaną formą zajęć jest kształcenie komplementarne (ang. *blended learning*), w którym łączy się kształcenie „twarzą w twarz” i e-learning. Obserwując europejskie i światowe trendy edukacyjne, można się też spodziewać, że będzie to podejście coraz powszechniejsze, również w związku z nowymi rozwiązaniami prawnymi. Mimo że Uniwersytet Łódzki nie jest, i w przewidywanej przyszłości nie będzie, uczelnią kształcąca tylko (czy nawet głównie) za pośrednictwem internetu, to z czasem realizowanie procesu dydaktycznego jako komplementarnego (*blended learning*) stanie się tak powszechne, jak wykorzystywanie komputera i jego oprogramowań w edukacji. Można też z dużą pewnością przewidywać rozwój uczenia się na platformach mobilnych (aplikacje na smartfonach i tabletach).

Anna Rolczak — Według mnie nauka poza siecią istnieje. To nadal możliwe. Można „zamknąć” się w instytucjonalnych ramach, jednak jestem przekonana, że korzyści, które może przynieść uczelniom i wykładowcom (naukowcom) „otworzenie się”, zdecydowanie przewyższają ewentualne zagrożenia i dla dobra zarówno nauki, jak i odbiorców powinniśmy dążyć do jak najszerszego otwartego dostępu. Zgadzam się i również odnoszę wrażenie, że często obawiamy się, że „nauka” w sieci jest niskiej jakości. Tak nie jest — pamiętajmy, że tzw. „sieć” jest jedynie kanałem komunikacji. Jakość materiałów i informacji w niej udostępnianych zależy od autorów.

Jarosław Płuciennik — Sprawa otwartości jest bardzo złożona i tworzy nowe, trudne problemy. Wydawałoby się, że w zglobalizowanym świecie, większość dobrych źródeł powinna być dostępna bez żadnych ograniczeń. Idea wielkiej biblioteki, która byłaby dostępna każdemu na całym świecie, dzięki której można byłoby wyrównywać szanse edukacyjne — to wielka idea, przyświecająca wielu inicjatywom i działaniom w internecie od początku jego istnienia. Takim przedsięwzięciem jest projekt Galaktyka Gutenberga czy idea wielu innych — także lokalnych — edukacyjnych repozytoriów wiedzy. Jednak świat mocno się globalizuje i jednocześnie powstają nowe podziały i nowe granice. Nie można wykluczać, że droga do powszechnej otwartości edukacyjnej — jeśli jest ona celem osiągalnym — będzie znacznie dłuższa i znacznie bardziej wyboista, niż wydawało się na początku powstania internetu.

NA ILE POWINIŚMY OTWORZYĆ NAUKĘ?

Tomasz Piestrzyński — Z uwagi na ogromne korzyści płynące z otwartego dostępu do nauki oraz dokument opublikowany przez MNiSW w październiku 2015 roku, czyli *Kierunki rozwoju otwartego dostępu do publikacji i wyników badań naukowych w Polsce*, polityka otwartości powinna obejmować przede wszystkim publikacje i wyniki prac naukowych będące rezultatem badań finansowanych ze środków publicznych.

Ewa Bluszcz — Funkcjonowanie „otwartości” ma sens, jeżeli:

1. respektowane są prawa autorskie;
2. prawa autorskie i zakres udostępniania licencji są jasno określone;
3. zachowana jest najwyższa jakość edytorska i techniczna tekstu i metadanych ułatwiająca korzystanie z funkcji wyszukiwania, rozpoznawania treści, pozycjonowania w wyszukiwarkach i agregatorach, indeksowania;
4. istnieją jednoznaczne regulacje odnośnie do sposobu i zakresu cytowania treści przez innych autorów;
5. skutecznie działają systemy antyplagiatowe;
6. miejsce publikowania i pierwotnego deponowania (OJS i repozytorium) są właściwie skomunikowane z otoczeniem bazodanowym źródeł naukowych — od tego zależy szybkość i jakość przekazywania danych.

Tomasz Czapla — Chciałbym tu zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze pytanie o to, na ile powinniśmy otworzyć naukę, przypomina pytanie, na ile da się powstrzymać wodę w tamie, która zaczęła przeciekać. Dużo bardziej zasadna wydaje się refleksja, jak tworzyć naukę w warunkach otwartości. Po drugie chciałbym zwrócić uwagę na polską specyfikę podejścia do otwartości w nauce (choć nie tylko w tym zakresie). Specyfika ta wynika z naszej historii. W okresie socjalizmu społeczeństwo polskie nabawiło się swoistej schizofrenii, którą dobrze ilustruje powiedzenie przyjaciela mojego ojca. Zwykł on mówić, że w socjalizmie wszystko jest wspólne więc, póki co swoją część wyniesie on do domu. Podejście takie skutkuje wieloma negatywnymi nawykami i przekonaniem. Moje, zabezpieczone jest pewne i chronione. Oddane w wolnym dostępie staje się niczyje, każdy może to wziąć i ukraść jak swoje. Rodzi się też wątpliwość, na ile nasze obawy przed wolnym dostępem wynikają z (mniej czy bardziej uświadomionego) doświadczenia dotyczącego naszych własnych zachowań względem zasobów wiedzy znalezionych w sieci. Myśl ta prowadzi do postulatu pracy od podstaw w budowaniu świadomości, czym jest własność i jej poszanowanie. Że w nauce nie chodzi o zagarnianie i zawłaszczanie różnych obszarów, ale o współpracę, wspólne budowanie i odkrywanie nowych obszarów z poszanowaniem wkładu każdego z uczestników tego procesu.

Anna Rolczak — Obecnie dla większości młodych ludzi istnieje tylko to, co mogą znaleźć w sieci. To, co znajdują w internecie, buduje ich obraz świata, w tym instytucji, czyli też Uniwersytetów. Otwarta nauka to sposób dla uczelni na zaprezentowanie swojego potencjału. Na świecie coraz większą popularność zyskują wspomniane MOOCs-y, czyli masowe otwarte zajęcia prowadzone online. Zajęcia te bardzo często prowadzone są przez wykładowców

najbardziej prestiżowych uczelni na świecie. Odnoszę wrażenie, że w Polsce nie są one jeszcze tak popularne. Jestem jednak pewna, że i u nas zyskają zwolenników. Wszyscy jesteśmy zabiegani, ale jednocześnie, coraz większa ilość osób chce wciąż się kształcić i rozwijać swoje kompetencje. Łatwiej jest ukończyć studia podyplomowe on-line, a jeżeli dodatkowo prowadzone są przez światowej klasy wykładowców, często za darmo, oczywiste jest, że młodzi ambitni ludzie wolą tę formę zajęć niż tradycyjne dojeżdżanie do wybranej uczelni kilka razy w roku. Globalna konkurencja sprawia, że w mojej ocenie nie mamy już odwrotu — nauka jest w sieci. Istnieje poza nią, ale obecne czasy „wymuszają” na nas jej uwolnienie. Nauka ma służyć rozwojowi. Dynamiczny rozwój zapewnić może otwarty dostęp do wyników badań i opracowań naukowych. Nauka w znacznej części finansowana jest ze środków publicznych, a co za tym idzie, powinna być powszechnie dostępna. Ciężko też pominąć fakt, że publikowanie w otwartym dostępie jest po prostu sposobem na promocję dla naukowców — taki sposób publikacji to potencjalny wzrost cytowań, a przez to, wskaźników bibliometrycznych służących do oceny. Paradoksalnie: otwarty dostęp do opracowań naukowych może przyczynić się do podniesienia jakości publikowanych badań — są powszechnie dostępne, mogą zostać poddane powszechnej krytyce. Trzeba być bardzo ostrożnym, co i w jakiej formie się publikuje.

Adrian Witczak — Nauka powinna być ogólnodostępna — przy tak żywiołowym jej rozwoju otwarte kształcenie powinno być dla każdego, kto tylko ma czas i ochotę na poznanie nowych informacji, wymianianie/dzielenie się nimi itd. Należy pamiętać, że nauka funkcjonowała i cały czas funkcjonuje na różnych płaszczyznach i w różnych odmianach, tj. naukowa, naukowo-dydaktyczna, popularno-naukowa. Dzięki ogromnej roli mediów w życiu współczesnych ludzi coraz więcej osób chce poznawać nowe zjawiska, przedmioty, ich działanie, funkcjonowanie itd. W związku z tym otwarcie się uczelni w tej sferze (popularno-naukowej, niesformalizowanej zdobywaniem określonych stopni, tytułów) powinno być celem uczelni na równi z działaniami naukowymi (prowadzeniem/publikowaniem badań) czy naukowo-dydaktycznym (czyli sformalizowanym kształceniem na studiach I, II i III stopnia).

Otwartość w nauce odwołuje się do dwóch podstawowych zasad prowadzenia badań naukowych: do swobodnej wymiany myśli i wiedzy oraz do weryfikowalności doświadczeń naukowych. Jest integralnym elementem dobrych praktyk naukowych. W ramach Ruchu Open Access pojawiła się niedawno koncepcja „otwartej nauki”, która odnosi się do stosowania zasad otwartości na wszystkich etapach pracy i komunikacji naukowej, nie tylko tych, które do tej pory zwykło się było zauważać a zatem do czasopism czy repozytoriów. Otwarta nauka idzie dalej.

NA JAKICH ZASADACH TA OTWARTOŚĆ MOŻE FUNKCJONOWAĆ W SPOSÓB EFEKTYWNY?

Jarosław Płuciennik — Najważniejszym ograniczeniem dla otwartości jest język. Potem dostępność technologii. Ograniczenia prawne są dodatkowym problemem. Jestem zdecydowanym zwolennikiem otwartości zasobów powstających ze środków publicznych. Jednak realizacja tego celu nie jest łatwa i prosta. Środki publiczne jednak są w ramach jednego kraju, już np. europejska przestrzeń nauki nie wygląda jednorodnie. A na dodatek pozostaje cały

świat związany z anglojęzycznym internetem z bazami w USA, no i cały obszar Azji i Afryki. Czy wytwory jednej przestrzeni publicznej mają być dostępne w OA w całym internecie? Z punktu widzenia ekonomicznego widać sporo problemów, no bo w końcu to chyba mało sprawiedliwe, że środki publiczne jednego społeczeństwa mają wspomagać zasoby innych społeczeństw. Chyba że dojdzie do globalnego porozumienia w tej sprawie na fundamentach np. ONZ i jej agend takich jak UNESCO. Nawet jeśli nie dojdzie do takiego porozumienia, władzom każdego społeczeństwa powinno zależeć na promocji nauki i edukacji (zwłaszcza wyższej) danego kraju. Bez otwartości nie ma widoczności nauki, a bez niej nie ma mowy o genialnych projektach i genialnych odkryciach czy patentach. Zawiązywanie się nowych zespołów badawczych bez otwartości i bez widoczności nauki będzie niemożliwe. Strach pomyśleć, co będzie z nauką europejską, jeśli dojdzie do wyjście najlepszych ośrodków naukowych Zjednoczonego Królestwa z europejskiej przestrzeni naukowej i edukacyjnej (jako konsekwencja Brexitu).

Tomasz Piestrzyński — Główny element otwartości powinno stanowić rozwiązanie systemowe, np. wprowadzenie na szczeblu centralnym polityki otwartości nauki w Polsce.

Ewa Bluszcz — Publikowanie przez autorów i archiwizowanie w repozytoriach tekstów teoretycznie jest możliwe, praktycznie wymaga fachowej wiedzy wydawniczej, eksperckiej, prawnej i najlepiej, by było realizowane przez wyspecjalizowane jednostki, np. wydawnictwa uczelniane zobowiązane z racji swojej funkcji do zagwarantowania by to, co pojawia się w sieci było materiałem zrecenzowanym, sprawdzonym pod względem merytorycznym (recenzje, redakcja tekstu), językowym i technicznym oraz zaadiustowane we właściwych formatach danych. Miejszem pierwszej publikacji tekstu czasopisma powinno być OJS (Open Journal System) skomunikowane z Repozytorium UŁ.

Adrian Witczak — Efektywność można osiągnąć poprzez: (1) większe zaangażowanie kadr naukowo-dydaktycznych w działania związane z otwartością i (2) skalę podejmowanych przedsięwzięć. Prosty przykład odnoszący się do pierwszego aspektu: nauczyciele akademicy są oceniani i rozliczani ze swojej pracy (ostatnio co 2 lata), ale działalność popularyzująca naukę (np. wykłady otwarte, tworzenie zasobów otwartych czy udzielanie się w poradnictwie online) zaliczana jest do sfery, która jest bardzo nisko punktowana w takich ocenach. W efekcie nauczyciel akademicki skupia się na gromadzeniu dorobku naukowego kosztem pracy dydaktycznej i popularyzacji nauki w środowiskach pozaakademickich. Przy takim systemie trudno jest zmotywować kogokolwiek do działań związanych z pracą „nieopłacalną”, szczególnie że nasze wynagrodzenia dalekie są od standardów światowych i zmuszają naukowców do pracy w więcej niż jednym miejscu, do otwierania działalności gospodarczej. Trudno więc oczekiwać, że słabo nagradzany za taką pracę (i słabo opłacany) nauczyciel akademicki stanie kolejnym „doktorem Judymem”, który porzuci własne potrzeby na rzecz promowania otwartości w nauce. Jeśli chodzi o skalę podejmowanych przedsięwzięć, to ona także ma niebagatelne znaczenie. Docieranie do potencjalnych odbiorców za pomocą klasycznych metod (np. poprzez spotkania w szkołach, stowarzyszeniach, instytucjach czy ulotki) jest mało skuteczne. Ilu nauczycieli akademickich (i do ilu szkół czy instytucji) musielibyśmy wysłać z np. wykładami otwartymi, żeby zainteresować rzeczywiście dużą liczbę potencjalnych słuchaczy i zachęcić ich do stałego kontaktu z uczelnią? Może lepiej (i łatwiej) byłoby tworzyć takie

formy dostępu (np. poprzez Sieć), które nie wymagają bycia w określonym miejscu i równoczesnego uczestnictwa w np. wykładach otwartych, w dyskusjach z nauczycielami akademickimi? Służą do tego np. Mooc-i, fora dyskusyjne, czaty czy inne narzędzia dostępne w Sieci, które umożliwiają komunikację.

Anna Rolczak — Otwartość funkcjonująca w sposób efektywny możliwa jest dzięki zaangażowaniu i otwartości na otwartość twórców/autorów opracowań. Bez zaangażowania kadry naukowej, w przypadku Uniwersytetów, nie będzie otwartości. Oczywiście istotny wpływ na efektywność funkcjonowania i dostępność, możliwość udostępniania publikacji mają przepisy prawa oraz szybko zmieniające się technologie, jednak wszystko i tak zaczyna się od chęci udostępniania dzieła, ona leży u podstaw całego procesu.

CZY W DOBIE OTWARTOŚCI ZINSTYTUCJONALIZOWANA NAUKA MA JESZCZE SENS?

Tomasz Czapla — Osobiście nie widzę jednoznacznej sprzeczności między otwartością a zinstytucjonalizowaną nauką. W liceum historii uczył mnie nauczyciel, który pozwalał na klasówkach i sprawdzianach mieć przy sobie zeszyty, atlasy i podręczniki. Dla wielu osób zdjęcie obowiązku pamiętania wszystkich dat i zdarzeń stanowiło wyzwanie: „To co ja mam powiedzieć (napisać), skoro wszystkie dane są dostępne”. Nauczyciel ten uczył nas myślenia i wyciągania wniosków oraz, co chyba najważniejsze, dyscypliny w rozumowaniu. Zadawał fundamentalne pytanie: co możesz dać od siebie?, co możesz wnieść nowego? Historia ta pokazuje moim zdaniem właściwą rolę „instytucji” w nauce. Jej celem nie powinno być zawłaszczanie — tematyki, osiągnięć czy też autorstwa, a budowanie właściwego standardu posługiwania się dostępnymi zasobami wiedzy. Standardy te powinny dotyczyć rzetelności, obiektywności i należytego ugruntowania ogłaszanych osiągnięć naukowych (teorii, koncepcji czy wyników badań). Niezwykle ważną rolę instytucji w nauce jest budowanie, rozpowszechnianie i strzeżenie zasad ochrony własności intelektualnej, w szczególności w sytuacji otwartego dostępu.

Adrian Witczak — Tak, przecież w każdym społeczeństwie funkcjonuje potrzeba zdobywania kwalifikacji ocenianych i potwierdzanych przez określonych specjalistów, w naszym przypadku (tj. uczelni wyższej) są to nauczyciele akademicy. Trudno bowiem sobie wyobrazić sytuację, że pracę lekarza, prawnika, architekta itd. wykonywać mogą osoby posiadające jedynie pewne doświadczenie, które nieoparte jest formalnym wykształceniem na uczelni, zdobyciem określonej wiedzy i doświadczenia w jej stosowaniu (np. poprzez praktyki studenckie). Nieprzypadkowo dąży się np. w Europie do zestandaryzowania określonych stopni studiów, określenia ram kwalifikacji tak, by bez względu na miejsce zamieszkania/nauki osoba kończąca formalne kształcenie miała te same kwalifikacje.

Jarosław Płuciennik — Zgadzam się z głosami podkreślającymi ważność instytucji naukowych w dobie otwartości nauki — te instytucje powinny pilnować standardów poprzez trzymanie się procedur, taka też jest rola m.in. redakcji czasopism. Mechanizmy zagwarantowane

przez tradycyjne procedury bronią dobrej jakości, ale mogą być uzupełniane przez oddawanie głosu także forum dyskusyjnym. Takie fora dyskusyjne *post factum* mogą wyraziście generować sygnały dla redakcji, czy procedury recenzyjne się sprawdziły.

Anna Rolczak — Oczywiście, że tak. Świat szybko się zmienia, gna do przodu, wydawca może się, że nie ma już w nim miejsca dla zinstytucjonalizowanej nauki. W mojej ocenie jest to jedynie nowe wyzwanie dla nauki, nowe okoliczności, w których musimy się odnaleźć — szukać nowych kanałów dotarcia do odbiorców.

DYSPONUJEMY WYBOREM ROZMAITYCH LICENCJI. W JAKIM STOPNIU UŁATWIA TO, A W JAKIM UTRUDNIA PROFESJONALNE ŻYCIE AKADEMICKIE? CZY MOŻLIWE JEST ROZWIĄZANIE, KTÓRE ZADOWOLI AUTORÓW, WYDAWNICTWA, BIBLIOTEKI ORAZ ODBIORCÓW? A MOŻE CZEKA NAS PROSTA RELACJA AUTOR—CZYTELNIK Z WYŁĄCZENIEM WSZELKIEGO POŚREDNICTWA?

Tomasz Piestrzyński — Mnogość licencji i różnego rodzaju praw powoduje, że wielu naukowców nie posiada dostatecznej wiedzy na temat ich zastosowań. Powoduje to duży chaos w działalności naukowej i paraliż jednostek wchodzących w skład systemu nauki. Niestety wprowadzenie chociażby wolnych licencji w 2001 roku nie rozwiązało problemu. Pomogło natomiast zastąpić tradycyjny model licencji „wszystkie prawa zastrzeżone” na bardziej liberalny „niektóre prawa zastrzeżone”. Dzięki temu ułatwiło wykorzystanie twórczości przez innych użytkowników.

Adrian Witczak — Przy takiej liczbie mediów, sposobach upowszechniania utworów trudno sobie wyobrazić jedno takie rozwiązanie, które byłoby satysfakcjonujące dla wszystkich, bo- wiem autorzy, wydawnictwa, biblioteki oraz odbiorcy mają inne (często sprzeczne) oczekiwania/cele: autorzy czy wydawnictwa chcą np. czerpać korzyści materialne związane z publikacją utworów, czytelnicy chcieliby jak najmniej płacić za te utwory, a biblioteki nie chciałyby być obwarowane wieloma ograniczeniami prawnymi podczas udostępniania utworów. Na świecie, gdzieś tam, pojawiają się inicjatywy polegające na prostej relacji autor—odbiorca (np. kupowanie pojedynczych utworów muzycznych via sieć od danego muzyka), ale trudno sobie wyobrazić, by przy tak wielkiej skali światowej sprzedaży różnorodnych utworów (utwory plastyczne, fotograficzne, lutnicze, wzornictwa przemysłowego, architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne, muzyczne i słowno-muzyczne, sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne, audiowizualne) taki sposób był jedynym i zaczął dominować. Utrudnia to choćby sama wielość twórców i utworów; niemożność odnalezienia wszystkich tych, którymi jesteśmy zainteresowani (jeśli nie są one promowane np. przez wydawnictwa); czy nie zawsze łatwego kontaktu autora z odbiorcą — wyobraźmy sobie bowiem sytuację, gdyby popularny wykonawca muzyczny osobiście (poza tworzeniem i publicznym występowaniem) sam dbał o: wystawienie każdego z jego utworów publiczności (np. na różnych stronach, portalach w sieci), promowanie tych utworów i ich dystrybucję. Z drugiej strony wielość licencji, sposobów udostępniania także utrudnia relacje między podmiotami tj. autor, wydawca, biblioteka, odbiorca. Im bardziej są one skomplikowane, tym większa potrzeba korzystania z kolejnych „uczestników” takiego procesu:

np. wydawnictwa/autorzy/biblioteki muszą zatrudniać prawników czy menadżerów, którzy pomogą im sprawnie funkcjonować na rynku, a to z kolei podraża koszty związane z kupnem/odbiorem utworów.

Tomasz Czapla — Myślę, że proces ten nie posunie się aż tak daleko, by dojść do prostej relacji autor–czytelnik. Rolą instytucji jest zbudowanie pewnego standardu wiarygodności i rzetelności treści dostępnych w sieci. O ile dobrze radzimy sobie z oceną rzetelności książki (wydawnictwo, numery ISBN, recenzenci itd.), o tyle wciąż brak dobrze wykształconych praktyk weryfikowania takiej rzetelności w odniesieniu do zasobów sieciowych. I w tym aspekcie widzę miejsce instytucji jako strażnika rzetelności i wiarygodności treści dostępnych w sieci.

Jarosław Płuciennik — Na pewno daleko jeszcze do sytuacji, kiedy między autorem a czytelnikiem nie ma żadnych pośredników. Choć taka relacja na pewno ma dużo zalet, jedną z najważniejszych jest szybkość i aktualność. Przepływ informacji obecnie jest zawrotnie szybki, badania często błyskawicznie się dezaktualizują. A ciągle jeszcze jest dużo dyscyplin naukowych, w których procedury przeciągają proces wydawniczy do niemożliwości, czasem trwa to nawet 4–5 lat, słyszy się o takich przypadkach. Z drugiej strony procedury to ważny gwarant jakości. Myślę, że przy automatyzacji rola relacji bezpośrednich będzie wzrastać, choć ta bezpośredniość będzie iluzoryczna, bo pomiędzy czytelnikiem a autorem będą zawsze zautomatyzowane algorytmy, tworzone także przez ludzi. Jednak będzie pośrednictwo, choć przezroczyste i bezgłośnie.

CO Z PRAWAMI AUTORSKIMI W NAUCE?

Tomasz Piestrzyński — Prawo autorskie w nauce podlega powszechnie obowiązującym aktom prawnym, które w wystarczający sposób regulują kwestie związane z funkcjonowaniem nauki. Funkcjonowanie prawa autorskiego w Polsce, wg wielu autorów, w znaczny sposób ograniczyło możliwość wykorzystania ich artykułów naukowych przez inne osoby. Niedogodności te stały się przyczynkiem do powstania i rozwoju tzw. wolnych licencji Creative Commons w 2001 roku. Na ich mocy autorzy mają możliwość przekazania pewnych praw do swoich utworów innym. Do wyboru mają cztery podstawowe warunki licencji CC:

- uznanie autorstwa,
- na tych samych warunkach,
- użycie niekomercyjne,
- bez utworów zależnych.

Obserwując trend rozwoju Open Access w Polsce oraz przyjęte rozwiązania chociażby przez MNiSW w formularzu sprawozdawczym Polskiej Bibliografii Naukowej należy przypuszczać, że promowaną opcją rozwoju czasopism naukowych w Polsce będzie wykorzystanie licencji Creative Commons.

Adrian Witczak — Problem ten rodzi w Polsce nadal wiele wątpliwości. Pierwsza kwestia — zarówno nauczyciele akademicki, jak i sami studenci niewiele wiedzą na ten temat. Jeżeli chodzi o studentów pewnym krokiem naprzód jest ministerialne rozporządzenie, które wymusza na władzach uczelni (od roku akademickiego 2016/2017) zapoznanie wszystkich studentów

z tą problematyką. Jest to zapewne związane z ciągle widocznym problemem plagiowania prac licencjackich, magisterskich, ghostwritingiem i handlem pracami.

Jeżeli chodzi o nauczycieli akademickich, niezajomość prawa w tym obszarze jest ogromna i rodzi często strach przed powszechnym udostępnianiem własnych materiałów w sieci. Problemem jest także brak jasnych uregulowań prawnych rozstrzygających, co i w jakich sytuacjach nam wolno (poza cytowaniem), co jest dydaktycznym przykładem, a co nie itd. Cały czas pojawiają się zdarzenia (pokazywane/opisywane w mediach) związane z nieetycznym zachowaniem wykładowców, które mogą wynikać niekoniecznie ze złej woli (choć i takie się zdarzają), ale także z niezajomości problematyki praw autorskich. Pewnym rozwiązaniem może być zatem obowiązkowe edukowanie nauczycieli akademickich w tej kwestii — nie tylko przez wykłady/szkolenia, ale np. poprzez zadawanie pytań specjalistom od prawa autorskiego drogą elektroniczną (e-maile, fora), tworzenie baz pytań/odpowiedzi dotyczących praw autorskich w nauce.

Jarosław Płuciennik — To niezwykle ważna sprawa, potrzeba tutaj gigantycznej akcji edukacyjnej zarówno w odniesieniu do uczniów, jak i studentów oraz wykładowców. Są dziś ludzie, którzy nie wiedzą, co to jest Creative Commons, i są ludzie, którzy lekceważą imponowalność, np. to, że warto być przyzwoitym, nauka uczciwości powinna być priorytetem zarówno na studiach I i II stopnia, jak i — ciągle także — na poziomie studiów doktoranckich (III stopnia).

CZY WOLNA KULTURA MOŻE SIĘ W OGÓLE REALIZOWAĆ BEZ WOLNEJ NAUKI?

Adrian Witczak — Artykuł 73. Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej wskazuje: „Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury”. Umieszczenie w tym artykule zestawienie nauki, kultury, możliwości nieskrępowanego korzystania z nich jest nieprzypadkowe, bowiem odwołuje się do najważniejszej wartości, jaką ma każdy obywatel demokratycznego państwa, tj. wolności, swobodnego wyboru i dostępu do tych dóbr. Poza tym nie możemy zapominać, iż tym, co łączy kulturę z nauką, jest opieranie się ich na takich działaniach człowieka (eksperymentowanie, wdrażanie nowatorskich procedur, technik, metod), które wcześniej nie istniały bądź wykonywane były w zupełnie odmienny sposób. Tym samym nauka i kultura mają wspólny mianownik — działania naukowców i twórców kultury sprowadzają się bowiem do takich samych działań: tworzenia nowej rzeczywistości, odkrywania i udostępniania jej innym członkom społeczności.

Jarosław Płuciennik — Kultura to jest pojęcie szersze od nauki, podobnie z wolnością obu, jest ona pojęciem nadrzędnym. Bardzo ciekawe jest to, że narodziny nowoczesnego uniwersytetu wiążą się z pojęciem oświecenia w XVIII wieku i postulatem wolności słowa w ramach świata akademii (por. Immanuel Kant, „Co to jest oświecenie?”). Wolna kultura to dostęp do wytworów przeszłości, które po stuleciach stają się dobrem wspólnym, tworzą przestrzeń publiczną. Kawiarnie w XVIII wieku to narodziny wolnej kultury, w ich ramach funkcjonowała także wiedza encyklopedystów, to są ważne konteksty wolnej nauki.

**OTWARTY DOSTĘP — NA MOCY WYBRANYCH LICENCJI — DO MATERIAŁÓW
JEST JEDYNĄ OPCJĄ EWOLUCJI CZASOPISM NAUKOWYCH?**

Adrian Witczak — Z pewnością droga *open access* to efekt nie tylko zmian technologicznych (tj. użycia mediów elektronicznych na skalę niespotykaną w historii ludzkości), ale także zmian mentalności władz państwowych, jak również naukowców, którzy „wychodzą” ze swojej pracą niejako na zewnątrz, poza mury uczelni. Nie bez znaczenia jest także uświadomienie sobie, że wyniki prac naukowych, ze względu na finansowanie ich ze środków publicznych, powinny być dostępne dla każdego człowieka, a ten sposób dostępu do nauki, wypełnia dotychczasową lukę w udostępnianiu wyników prac naukowych czy badawczych. Kierunek jaki nadano, czyli ogólnodostępne publikacje w wersji elektronicznej, wydaje się w obecnej chwili jedyną drogą, choć z pewnością za kilka lat będzie ona biec w innej przestrzeni i okolicznościach medialnych (zapewne zmienią się sposoby gromadzenia, przechowywania i udostępniania dokumentów, publikacji). Tradycyjne wydawnictwo (czyli drukowane) nie może w dzisiejszych czasach dotrzeć do wszystkich zainteresowanych (choćby ze względu na ograniczenie nakładu i koszty związane z wydaniem). Elektroniczna publikacja to szybkość, atrakcyjniejszy „wygląd”, tanie koszty wydania i niemal natychmiastowa możliwość wprowadzenia zmian czy poprawek. To dostosowanie się do czasów, w jakich żyjemy.

Jarosław Płuciennik — Pytanie nie powinno brzmieć „czy”, tylko „kiedy i jak”, bo problemy tkwią w czasie i mechanizmach finansowania. Wyobrażam sobie, że mechanizmy druku na żądanie będą powszechniejsze w przyszłości. Zatem nie wykluczałbym pewnego luksusu w postaci druku na żądanie dla chętnych, jednak procesy kulturowo-cywilizacyjne sprawiają, że przyszłością dla czasopism jest pierwsza publikacja w wersji elektronicznej i otwartej. Jednak muszą być zachowane standardy, a te wymagają zapewnienia mechanizmów odpowiedniego finansowania.

Anna Rolczak — Trudno mi wyobrazić sobie odpowiedź inną niż „tak”. Wymuszone jest to zarówno przez rozwój technologii, jak i większą konkurencyjność pomiędzy Uczelniami. Uwolniona, dostępna nauka świadczy o jakości pracy naukowej instytucji. Na podstawie dostępnych publikacji możemy ocenić wartości pracy naukowej poszczególnych naukowców, a co za tym idzie instytucji, z którą są związani.

**JAK W PROCESIE OTWIERANIA ZASOBÓW WYPADAJĄ INICJATYWY UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO?**

Adrian Witczak — Dobrze, widać ogromny postęp w udostępnianiu zasobów akademickich w UŁ. Dzięki repozytorium można dotrzeć do ogromnej liczby publikacji naszych pracowników. Dzięki działaniom pracowników biblioteki upowszechniany jest bezpłatny dostęp do bibliotek cyfrowych w różnych krajach, do baz danych, repozytoriów tematycznych, publikacji zewnętrznych.

Tomasz Piestrzyński — W Uniwersytecie Łódzkim brakuje systemowego podejścia do upowszechniania osiągnięć pracowników naukowych UŁ na zasadach *open access*. Zjawisko to jest niestety powszechne w naszym kraju i znane od lat. W Polsce nie ma uczelni, która kompleksowo wprowadziła ww. politykę. Głównym problemem wdrożenia „Polityki otwartości w UŁ” są zapewne aspekty prawa autorskiego..., na które wskazuje chociażby dokument opublikowany przez MNiSW w październiku 2015 roku: *Kierunki rozwoju otwartego dostępu do publikacji i wyników badań naukowych w Polsce*. Jednocześnie Uniwersytet Łódzki prowadzi wiele inicjatyw propagujących *open access*. Należą do nich m.in.:

- Repozytorium UŁ — projektowane, budowane i prowadzone przez Bibliotekę UŁ od 2012 r. Obecnie Repozytorium UŁ zajmuje 2 miejsce w Polsce według *The Ranking Web of Repositories* oraz 1 miejsce w *Agregatorze CEON*. W ubiegłym roku zdeponowano w nim 9235 publikacji pracowników UŁ (wzrost o 266% w stosunku do 2014 roku) i udostępniono 20931 publikacji.
- Biblioteka Cyfrowa UŁ — prowadzona przez Bibliotekę UŁ od 2008 r. Obecnie Biblioteka Cyfrowa UŁ zajmuje 15 miejsce wśród 109 bibliotek zrzeszonych w Federacji Bibliotek Cyfrowych w Polsce. W ubiegłym roku zdeponowano w niej 10 929 zdigitalizowanych publikacji (wzrost o 335% w stosunku do 2014 roku) i udostępniono 109 146 publikacji.
- Seminaria *open access* — organizowane przez Bibliotekę UŁ od 2010 r. Służą wymianie doświadczeń między badaczami i jednostkami naukowymi w Polsce. Na przykładzie Uniwersytetu Łódzkiego widać, że biblioteka, wydawnictwo i repozytorium mogą działać na zasadach komplementarności, a nie konkurencyjności. Każda z tych jednostek ma określone zadania statutowe, a relacje między nimi służą budowaniu prestiżu uczelni. Ponadto wspólne uczestnictwo w projektach, np. Open Journal Systems, pozwala na zaangażowanie większego kapitału ludzkiego. Dzięki temu wymiana wiedzy i informacji pomiędzy nimi przyspiesza proces decyzyjny oraz zapobiega dublowaniu się czynności.

Jarosław Płuciennik — Dla otwartej nauki niewątpliwym sukcesem na UŁ rzeczywiście był wzrost notowań naszego repozytorium. Jest ono w tej chwili najlepsze w kraju, bo ruszyliśmy na wydziałach z edukowaniem doktorantów i nauczycieli akademickich. Jest to niewątpliwa zasługa Pana dyrektora BUŁ, Tomasza Piestrzyńskiego. Repozytorium jest coraz częściej obok takich otwartych zasobów jak Academia czy ResearchGate miejscem deponowania swojego dorobku naukowego. Coraz więcej też tam lokuje się materiałów dydaktycznych. Mam nadzieję, że rola repozytorium będzie rosła.

Drugą ważną inicjatywą było ustanowienie Pełnomocnika Rektora ds. nowych metod kształcenia, powstała też strona internetowa, na której w przyszłości będą deponowane otwarte kursy na UŁ. Prace Zespołu ds. Nowych Metod Kształcenia pod kierownictwem Pełnomocnika Rektora, mgr inż. Adriana Witczaka, są tak pomyślane, by przyczynić się do rozwoju i propagowania idei otwartości zasobów i e-learningu UŁ, aby w przyszłości nie była to wyodrębniona działalność, ale jeden z najważniejszych elementów ogólnej oferty uczelni. Zasługi niezmiernie ma tutaj mgr inż. Adrian Witczak.

Last but not least — uważam, że Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego pod kierownictwem pani dyrektor Ewy Bluszcz otwiera się na nowe poprzez serie popularno-naukowe: to szczególnego rodzaju otwarcie, któremu towarzyszy stworzenie sfery blogowej powiązanej z Wydawnictwem. Potrzebna jest tutaj duża koordynacja działań.

A CO ZE SPRZEDAŻĄ — CZY DOBRYM ROZWIĄZANIEM JEST SYSTEM BRAMEK, PŁATNE SUBSKRYPCJE?

Adrian Witczak — Jeśli optujemy za pełną otwartością w dostępie do zasobów naukowych, to wyklucza to stosowanie bramek, płatności, subskrypcji. Jeśli finansujemy naukę ze środków publicznych, pozwólmy wszystkim na zapoznanie się nią. Pamiętajmy, że *open access* to dostęp do wiedzy będącej własnością wspólną, nie może być zatem zamknięty i ograniczony do wybranych osób. To dobro wspólne, które może być inspiracją dla każdego człowieka, o ile jest określoną nauką/wiedzą zainteresowany. Dotychczasowy dostęp oraz model dystrybucji, oparty na druku i systemie opłat, był w swojej istocie wykluczający. Sprawiał, że krąg osób i instytucji posiadających dostęp do ustaleń współczesnej nauki pozostawał ograniczony, a nawet zamknięty.

Tomasz Piestrzyński — Wszystko zależy od polityki otwartości, która będzie obowiązywała w UŁ. Statystyki udostępniania publikacji w Repozytorium UŁ, na zasadach *open access*, wskazują na znacznie większą liczbę pobrań dokumentów niż ich drukowanych wersji. I tak publikację *Wpływ wydarzeń 11 września 2001 roku na turystykę światową* pobrano 51 696 razy, a jej odpowiednik drukowany udostępniono tylko 8. Dane te pokazują jaką siłę i zasięg ma obecnie jedna ze współczesnych form dystrybucji wiedzy.

Biorąc jednak pod uwagę złożoność procesów funkcjonowania uczelni wyższej, wydaje się słuszne przyjęcie rozwiązań hybrydowych, tzn. takich, kiedy autor współdecyduje gdzie, za ile i na jakiej licencji upubliczni swoje dzieło.

Jarosław Płuciennik — Wszystko zmierza w tę stronę, aby bariery w postaci opłat i bramek zniknęły, z drugiej jednak strony, co widać na przykładzie rozwoju różnych form dziennikarstwa, istnieją ciągle mikropłatności albo powrót do instytucji subskrypcji. Nie wykluczam, że póki co otwarty dostęp powinien być w takich przypadkach, gdy finansowane są badania z budżetu publicznego. Jednak instytucje mikropłatności oraz subskrypcji też zaczynają funkcjonować coraz częściej jako forma pośrednia.

JAKI LOS CZEKA TYCH, KTÓRZY MIMO WSZYSTKO ZAMKNĄ SIĘ NA OTWARTOŚĆ?

Tomasz Piestrzyński — Los autorów–naukowców, którzy zdecydowali o całkowitym zamknięciu swojej twórczości dla innych, będzie zależał w dużej mierze od polityki instytucji finansujących naukę w Polsce oraz od samego autora, prowadzonych przez niego badań czy reprezentowanej dziedziny nauki.

Adrian Witczak — Alienacja i „ograniczenie dostępu” do własnych badań do kręgu najbliższych naukowców (z Katedry, Instytutu czy Wydziału). Trudno będzie dotrzeć z wynikami badań, osiągnięciami, wynalazkami do zainteresowanych, w tym także do instytucji, przedsiębiorstw, które wykorzystują wyniki tych badań w praktyce. Zamknięcie się to szybka degradacja nauki! Przyszłością nauki będzie pełna otwartość treści, dostępnych nie tylko przez jeden ograniczony sposób tradycyjnego publikowania naukowego, ale także w formie elektronicznej upowszechnionej bezpośrednio w internecie — stanowiącym najwydajniejszy,

obecnie kanał komunikacji. „Należy stworzyć otwartą kulturę naukową, w której wszystkie możliwe informacje są przenoszone z umysłów badaczy i laboratoriów do sieci oraz do narzędzi pozwalających je strukturyzować i filtrować. Trzeba przenieść wszystko: dane, opinie naukowe, pytania, idee, wiedzę codzienną, modele pracy badawczej i wszystko inne. Informacja niedostępna w sieci nie będzie przydatna”.

Jarosław Płuciennik — Bez otwartości ludzie nauki zginą, bo nikt nie będzie o nich wiedział. To tak, jakbyśmy mogli zawierzyć profesorowi, że prowadzi niezwykle ważne i drogie badania, ale nie może opublikować wyników przez kilka lat, bo problem jest tak ważny... Nikt takiemu profesorowi nie uwierzy, jeśli nie będzie nic słyszał o wynikach badań. Społeczeństwo nauki wymusi otwartość, bo otwartość to widoczność, a widoczność to być albo nie być naukowca. Nie widzę cię, więc cię nie ma. To taka nowsza wersja Publish or Perish, Publikuj albo Giń — Otwieraj się albo zginiesz... ☺
