

Zagadnienia  
Rodzajów  
Literackich

# The Problems of Literary Genres

## Les problèmes des genres littéraires



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

„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 4 (120)



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 Łebkowska (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 TEMATYCZNA/ISSUE EDITORS

Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert

### REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler, Viktoria Majzlan

### RECENZENCI W ROKU 2016/REVIEWERS FOR 2016

Maciej Abramowicz (UW), Jacek Brzozowski (UŁ), Piotr Cap (UŁ), Tomasz Cieślak (UŁ), Adam Dziadek (UŚ), Marek Dziekan (UŁ), Leszek Engelking (UŁ), Jacek Fabiszak (UAM), Edward Fiala (KUL), Grzegorz Gazda (UŁ), Grzegorz Grochowski (IBL PAN), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (KUL), Inga Iwasów (US), Marzenna Jakubczak (UP Kraków), Bogumiła Kaniewska (UAM), Anna Kędra-Kardela (UMCS), Ryszard W. Kluszczyński (UŁ), Ewa Kraskowska (UAM), Magdalena Lachman (UŁ), Natalia Lemann (UŁ), Halina Marlewicz (UJ), Piotr Michałowski (US), Danuta Opacka-Walasek (UŚ), David Parry (University of Cambridge), Witold Pietrzak (UŁ), Charles Russell (Newark, NY), Tadeusz Szczepański (PWSFTviT Łódź), Tadeusz Szcherbowski (UP Kraków), Ewa Szczęsna (UW), Elżbieta Tabakowska (UJ), Jerzy Wiśniewski (UŁ), Piotr Witek (UMCS), Krzysztof Zajas (UJ), Andrzej Zawada (UWr), Adina Zemanek (UJ)

© 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](mailto: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](http://www.2k.com.pl), [2k@2k.com.pl](mailto: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, CEJSH, EBSCOhost oraz na portalach ePNP i IBUK.

# SPIS TREŚCI | CONTENTS

## ROZPRAWY | ARTICLES

- Danuta Ulicka — Tematy kulturowe w polskim literaturoznawstwie teoretycznym. Przypadek referencji albo Roman Ingarden dla początkujących i dla zaawansowanych / Cultural Themes in Polish Theoretical Literary Studies: a Case of Reference, or Roman Ingarden for Beginners and Advanced Students . . . . . 9
- Helena Markowska — An Academic Discipline at a Crossroads. The Different Approaches to Teaching Literature in Warsaw and in Vilnius in the years 1811–1830 – an Initial Analysis . . . . . 35
- Tomasz Bilczewski — Nowa komparatystyka: między uważnym czytaniem a lekturą na dystans / New Comparative Literature: Between Close and Distant Reading . . . . . 47
- Agnieszka Czyżak — Filozof czyta teksty kultury, albo dlaczego zapominamy o Kołakowskim / Philosopher Reads Culture Textes or Why We Forget about Kołakowski . . . . . 63
- Elżbieta Sidoruk — Apoteoza groteski. Borysa Eichenbauma czytanie Gogola / Apotheosis of Grotesque. On Boris Eichenbaum's Reading of Gogol. . . . . 73
- Łukasz Żurek — Praktyki filologiczne Stefana Szymutki – rekonosans / Stefan Szymutko's Philological Practices – Reconnaissance . . . . . 83
- Maria Tarnogórska — Galczyński i Monty Python? O nową interpretację Zielonej Gęsi / Galczyński and Monty Python? About a Strange Phenomenon of Polish Humorous Literature. . . . . 99
- Marta Rakoczy — Ortograficzny „prymitywista”: *Manifest w sprawie ortografii fonetycznej* Jasińskiego w perspektywie antropologiczno-historycznej / Orthographic „Primitivist”. Bruno Jasiński's *Manifest of Phonetic Orthography* in Anthropological and Historical Perspective . . . . . 109
- Elżbieta Konończuk — Fotografie w narracjach ekfrastycznych. Przypadek pewnego albumu / The Photographs in Ekphrastic Narrations. The Case of One Album . . . . . 125

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA  
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO „THE COMPANION  
OF THE LITERARY GENRES”

Kryminal historyczny (Agnieszka Izdebska).....	137
Literatura bizarro (Ksenia Olkusz).....	144
Powieść o prawdziwej zbrodni ( <i>true crime novel</i> ) (Izabella Adamczewska).....	150



ROZPRAWY

ARTICLES





DANUTA ULICKA  
Uniwersytet Warszawski\*

## Tematy kulturowe w polskim literaturoznawstwie teoretycznym. Przypadek referencji albo Roman Ingarden dla początkujących i dla zaawansowanych

Cultural Themes in Polish Theoretical Literary Studies: a Case of  
Reference, or Roman Ingarden for Beginners and Advanced Students

### Abstract

The issue concerns writing the history of Polish literary studies. The core of the author's proposition is to configure a corpus of texts regarded as theoretical around the so-called cultural themes. One instance of such a theme is reference. There is a compulsory starting point for reconstructing this theme that is so important for Polish scholarly culture: the concept of *quasi-judgements*. The article presents a redefinition of world renown Ingarden's idea stressing its semantics roots, and giving the strong evidences for pragmatic foundations for differentiating the discursive field in his philosophy of literature.

\* Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury  
Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego  
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa  
e-mail: danutaulicka@poczta.onet.pl

## I. HISTORIE POLSKICH WIEDZ TEORETYCZNO LITERACKICH

„Gdyby historia wiedzy już nie istniała, to trzeba by ją koniecznie wymyślić”, zaczyna Peter Burke zwięzłą, a treściwą książeczkę *Co to jest historia wiedzy?* (Burke 2016: 1), w której podsumowuje metodologicznie obszerne historyczne rozważania ze swojej wcześniejszej dwutomowej *Spolecznej historii wiedzy* (Burke 2000; 2012; 2016). Prowokacyjny początek został dodatkowo wzmocniony przez zaskakujący tytuł pierwszego rozdziału, w którym oba kluczowe terminy, „wiedza” i „historia”, zostały użyte w liczbie mnogiej: „Wiedze i ich historie”. I po angielsku, i po polsku tytuł ten jest niegramatyczny — „wiedza”, z natury nieprzebrana, także jako rzeczownik jest niepoliczalna, a „historie” mają inne znaczenie, niż „historia”. Chwył retoryczny spełnia jednak swoją funkcję. Zwraca uwagę na paradoksalny stan istnienia i zarazem nieistnienia: istnienia historyj „wiedzy” i nieistnienia historii „wiedzy”. Przypadek polskiej teoretycznej wiedzy o literaturze jest bardziej skomplikowany od rozważanego przez Burke’a.

Historia polskiej wiedzy teoretycznoliterackiej oczywiście istnieje (Markiewicz 1981; Górczyński 2009). Jest jednak, po pierwsze, okrojona w czasie — jej synteza zamyka się na 1939 roku. Istnieje, po drugie, jako opis korpusu tekstów, który na mocy praw gatunkowych antologii stał się kanonem<sup>1</sup>, kanonem tym bardziej nieusuwalnym, że jedynym. Późniejszemu okresowi, poszczególnym kierunkom, szkołom i badaczom zostały poświęcone jedynie opracowania monograficzne, których suma nie prowadzi do „wiedzy” w liczbie pojedynczej. Historia polskiej wiedzy teoretycznoliterackiej istnieje, po trzecie, jako chronologia; refleksja nad jej historycznością (zasadami rozwoju, ewolucją bądź kumulacją, trwałością i zmianą, reżimami i systemami) nie została podjęta. Po czwarte — historia polskiej wiedzy teoretycznoliterackiej została przedstawiona w układzie metodologiczno-dyscyplinowym: wyznaczają ją uporządkowane w czasie deklaracje przedstawicieli poszczególnych subdyscyplin, wyrażające fundamentalne przekonania o ich przedmiocie i metodach jego badania. W tych programowych rozprawach zwykle dominują raczej postulaty, które z rzeczywistymi praktykami badawczymi często nie idą w parze, a niekiedy nawet całkowicie się rozmiągają.

---

<sup>1</sup> Podstawowa i wciąż jedyna przekrojowa antologia polskiej teorii literatury to przygotowana przez Henryka Markiewicza (1960). O prawach antologii i jego mocy sprawczej patrz Ulicka 2015.

Krótko mówiąc: dostępne syntetyczne historie polskiej wiedzy teoretycznoliterackiej sprowadzają się do zredukowanego w czasie opisu i prezentacji tekstów uznanych za teoretycznoliterackie na mocy utożsamienia teorii literatury z metodologią badań literackich. Oderwane od innych tekstów literaturoznawczych, uznanych na mocy kryteriów z początku wieku XX już to za historyczne, już to krytyczne, eseistyczne, a nawet literackie, nieskonfrontowane z innymi tekstami kultury, nieosadzone w kontekstach społecznych, instytucjonalnych, politycznych i ekonomicznych, uniezależnione od biografii ich autorów — historie te reprezentują i utrwalają koncepcję literaturoznawstwa teoretycznego jako nauki autonomicznej. Tak rozumiana teoria literatury funkcjonowała jednak w Polsce (i nie tylko w Polsce, bo w całym regionie Europy Środkowej i Wschodniej) tylko w pierwszym okresie od momentu jej narodzin pod imieniem własnym „teorii”, a i to nie wyłącznie.

Czas więc pomyśleć historię polskiej wiedzy teoretycznoliterackiej inaczej. Wynałźć inną jej historię. Kierując się rozpoznaniem historiografów i filozofów historii (od Collingwooda po radykalnych konstruktywistów), badaczy pamięci kulturowej i kulturowego dziedzictwa można ją wesprzeć na trzech zasadach. Po pierwsze: budować ją zgodnie ze wskazaniem historii kulturowej, nowej biografistyki i nowej filologii z rdzenną dla niej translatoryką. Takie umocowanie wydaje się konieczne, bo w literaturoznawstwie teoretycznym, podobnie jak w całym kulturoznawstwie, teksty naukowe mają szczególny, podwójny status: „choć funkcjonują jako metateksty kultury, mogą być rozpatrywane jednocześnie w charakterze jej tekstów. Z tego względu wszelka doniosła idea naukowa podlega badaniu zarówno jako wysiłek poznania kultury, jak i fakt jej życia” (Iwanow i in. 1973: 32). Nadto teksty uznawane za naukowe bywają nastawione na wyrażanie, nie inaczej, niż te, uznawane za literackie. Dlatego ich rozumienie wymaga uwzględnienia kształtu stylistyczno-gatunkowego. Jako teksty kultury zaangażowane w jej wytwarzanie, teksty literaturoznawcze żądają także powiązania z biografią intelektualną twórców (i odbiorców), z ich preferencjami artystycznymi, przekonaniem oraz postawami światopoglądowymi. Ze względu na biograficzne zakorzenienie, w którego zakres wchodzi również środowisko intelektualne — bezpośrednio: lokalne; zwykle zapośredniczone: regionalne i najczęściej wyimaginowane: globalne — teksty te oczekują na skorelowanie ich warstwy retorycznej, w tym zwłaszcza terminologicznej, z terminologią funkcjonującą w innych dyscyplinach i w innojęzycznych kulturach naukowych, przede wszystkim w teoretycznoliterackich kulturach sąsiednich.

Po drugie: zbudowanie innej historii polskiej wiedzy teoretycznoliterackiej wymaga zachowania równowagi między rekonstrukcją i konstrukcją, antykwaryzmem i prezentyzmem, znawstwem i wyznawstwem. W dziejach nauki nie wszystko, wbrew konstruktywistom, jest wytworem dyskursywnych ideologii (bądź ideologicznych dyskursów). Niezależnie zresztą od tego, jak silnie byłyby ideologicznie obciążone, naukowe fakty kulturowe pozostają obiektywnymi faktami. Ich znajomość zobowiązuje.

Po trzecie: korpus tekstów, które można uznać za teoretyczne na mocy słabej, ale pojemnej i nierestrykcyjnej wobec subdyscyplin historyczno- i krytycznoliterackiej definicji teorii jako refleksji krytycznej i samokrytycznej<sup>2</sup>, wymaga innego uporządkowania, niż dotąd. Ich dotychczasowe, umowne przypisywanie do „szkół” i „kierunków” w przypadku

<sup>2</sup> Taką definicję teorii proponują m.in. Antoine Compagnon (2010: 14–15) i Terry Eagleton (2012: 9).

literaturoznawstwa polskiego, które odznacza się wyjątkową metodologiczną płynnością i nieostrością, deformuje właściwą mu pograniczność.

Efektywne, jak się wydaje, będzie skonfigurowanie tego korpusu wokół dających się wyróżnić w całych dziejach teoretycznego literaturoznawstwa polskiego wyrazistych i trwale w nim podejmowanych „tematów kulturowych”, zaproponowanych jako zasada organizacji materiału przez Morrisa Edwarda Oplera (1945). Koncepcja Oplera pozwala dobrze zdać sprawę z komplikacji w domenie kultur naukowych, uwzględnia bowiem nie tylko tematy, wyróżniające kulturę, ale także równie dla niej istotne przeciw-tematy i tematy przemilczane. Mogą one przejawiać się w postaci sformułowanej lub implikowanej, są albo intensywnie forsowane i narzucane, albo milcząco przyjmowane, niezależnie jednak od rodzaju ekspresji pełnią w określonej kulturze funkcje regulatywne. Dopiero uwzględnienie relacji między tematami, przeciw-tematami i tematami przemilczanymi oraz ich wariantami aktywnie propagowanymi i biernie akceptowanymi umożliwi zakreszenie i dyferencjację pola teoretycznego literaturoznawstwa polskiego.

Jak się zdaje, można wyróżnić siedem takich tematów, nie tylko dominujących w stu-letniej historii polskich teoretycznych badań literackich, ale i najsilniej wobec niej sprawczych: 1) literatura – rzeczywistość; 2) subiekt – obiekt – abiekt; 3) stylistyka – semantyka – pragmatyka; 4) narracja i oddziaływanie; 5) gatunek i tekst; 6) intersemiotyczność; 7) inność: heterotopia i heterologia. Tematy te były rozpatrywane w różnych kontekstach metodologicznych, naświetlane z punktu widzenia rozmaitych zagadnień szczegółowych, podejmowane na rozmaitym historycznym materiale artystycznym, opisywane w różnych słownikach nieodmiennie jednak przykuwały uwagę badaczy przez całe XX stulecie. Także wtedy, gdy były neutralizowane lub wymazywane z pamięci naukowej, pozostawały stałym układem odniesienia dla wprowadzanych na ich miejsce przeciw-tematów.

W historii polskiej wiedzy teoretycznoliterackiej szczególnie miejsce zajmuje temat „Literatura — rzeczywistość”. Obejmuje on rozległe spektrum zagadnień skoncentrowanych na relacjach między wypowiedzią literacką a tzw. (różnie pojmowaną) rzeczywistością wobec niej zewnętrzną.

## **II. TEMAT „LITERATURA — RZECZYWISTOŚĆ” W POLSKIEJ KULTURZE LITERATUROZNAWCZEJ**

Jest paradoksem, że to, co w polskiej kulturze literackiej było traktowane jako antywartość, w polskiej kulturze literaturoznawczej przyniosło niepodważalne wartości poznawcze. Za wstydliwą specyfikę polskiej sztuki literackiej przez dwa stulecia, od wieku XVIII po wiek XX, uznawano jej skupienie na problemach narodowych, permanentne odniesienie do „polskości” kosztem spraw i wartości uniwersalnych. Uczni, krytycy, eseści i sami pisarze utyskiwali, że z tego powodu pozostaje ona niezrozumiała dla świata, zaściankowa, niedojrzała. Natomiast w teoretycznoliterackiej myśli naukowej konieczność ustosunkowania się do tak rozpoznawanej specyfiki literatury (i w ogóle sztuki) zaowocowała pogłębionymi, wnikliwymi, perfekcyjnie dopracowanymi filozoficznie i lingwistycznie koncepcjami odniesienia wypowiedzi literackiej do sfer ją otaczających. Koncepcje te odwoływały się do argumentów z różnych dyscyplin, były formułowane w wielu odmiennych językach

eksplikacyjnych i operowały zmienną terminologią. Niezależnie od tych różnic przez dwieście lat, od roku 1814, kiedy powstała pierwsza historia literatury polskiej Feliksa Benczkowskiego i rozpoczęły się dyskusje o niej, to one wyznaczały dominantę teoretycznych konceptualizacji literatury, decydującą o partycji pola wypowiedzi językowych na literackie i nieliterackie.

Historyczny rekonesans dowodzi, że właśnie kwestia referencji była najważniejszym komponentem definicji literatury. Poszukiwanie specyfiki wypowiedzi literackiej — bądź odwrotnie: specyfiki tej zacieranie — koncentrowało się nieodmiennie na jej relacji do świata uznawanego za rzeczywisty i na jej odniesieniu do świata kultury oraz na funkcjach pełnionych w obu tych światach. W efekcie tych poszukiwań powstał bogaty słownik nazw, wyrażeń i terminów teoretycznoliterackich wypracowywanych na bazie terminów używanych w ościennych naukach humanistycznych i społecznych lub wprost z nich czerpanych. W wieku XX pochodziły one głównie z filozofii i estetyki filozoficznej, logiki i semiotyki logicznej, lingwistyki formalnej, strukturalnej i kognitywnej, poetyki historycznej, socjologii, psychologii i kulturoznawstwa i z samej sztuki literackiej. Do wyrażeń najważniejszych należały kolejno: naśladowanie i odbicie, „prawda” i „prawdziwość”<sup>3</sup>, imitacja, model świata, odwzorowanie, homologia strukturalna, strukturalna wspólnota różnych sztuk, świat możliwy, intertekstualność, językowy obraz świata, mimesis (językowa i krytyczna), ikoniczność, trop, ślad, epifania, pamięć, reprezentacja, symulacja, doświadczenie.

Wymienione nazwy, wyrażenia i terminy sygnalizowały różne powinności przypisywane literaturze, które decydowały o przyznawanej jej wartości. Stanowiły tym samym kryteria oceny zarówno pojedynczych artystycznych dokonań, jak prądów i epok. Do tych funkcji i wartości należały: funkcja poznawcza, wychowawcza, metafizyczna, egzystencjalna, sakralna, epifanijna, estetyczna, komunikacyjna, ideologiczna, krytyczna, emancypacyjna, performatywna, afektywna, terapeutyczna, tożsamościowa (w skalach od indywidualnej do kolektywnej: narodowej, regionalnej i uniwersalnej).

Podane terminy i funkcje-wartości można potraktować jako skróty rozbudowanych propozycji, w których problematyka referencji była umieszczana w rozległym polu zagadnień teoretycznych. Obejmowało ono takie kwestie, kluczowe dla literaturoznawstwa XX wieku, jak: 1) fikcja i fikcjonalność oraz tzw. wypadki graniczne między dyskursem fikcyjnym i „autentycznym”, 2) ekspresja i intencja (autorska bądź tekstowa) oraz ich modalizacje, 3) podmiotowość empiryczna i tekstowa, ich odmiany i gry pomiędzy nimi; 4) historyczne konwencje wyznaczające możliwości językowej artykulacji intencji oraz ich eksponenty stylistyczno-retoryczne i gatunkowe.

Rozstrzygnięcia tych subproblemów, umieszczanych bądź w centrum, bądź na obrzeżach pola referencji, były zależne od aktualnego pojmowania „natury” i „kultury”, „świata życia” i „świata sztuki”, podmiotu empirycznego i tekstowego, odbiorcy wirtualnego bądź faktycznego, od tego wreszcie, co i w jakim języku czytali teoretycy, zarówno z repertuaru tekstów naukowych, jak literackich, z jakimi (pod względem rodzaju i stylu historycznego) sztukami obcowali oraz od prowadzonych, a niekiedy forsowanych lub narzucanych

<sup>3</sup> Oba wyrażenia już w dyskusjach z lat 30. ujmowane były w cudzysłów sygnalizujący dystans do ich stosowności i wyraźnie już wtedy odczuwaną, jeśli nie anachroniczność, to wieloznaczność.

polityk naukowych. Niezależnie jednak od tego podporządkowania, niezależnie także od inspiracji czerpanych z ościennych kultur naukowych i ościennych dyscyplin, od preferencji metodologicznych i artystycznych, od pozostającego w dyspozycji słownika terminów, w polskim literaturoznawstwie teoretycznym można wyróżnić pięć zasadniczych koncepcji referencji: 1) referencję bezpośrednią, korelującą literaturę wprost z rzeczywistością traktowaną jako zewnętrzna i realna, eksponującą funkcje poznawcze wypowiedzi uznawanych za literackie, a za ich sprawą ich powinności społeczno-polityczne; 2) referencję zawieszoną (areferencję), podnoszącą autonomię literatury wobec wszelkich układów odniesienia traktowanych jako zewnętrzne wobec niej i zaniedbywalne, stawiającą na jej wartości estetyczne; 3) referencję zatrzymaną, skoncentrowaną wprawdzie na mechanizmach decydujących o autoteliczności wypowiedzi literackiej, które jednak nie przesądzały o jej autoreferencji, a tylko o odwleczeniu i modyfikacji odniesienia; 4) blisko związaną z tą ostatnią referencję zapośredniczoną, w której związek literatury ze światem zewnętrznym był mediatyzowany przez różne instancje: autora, języki, konwencje, teksty kultury, ideologie artystyczne i polityczne, struktury społeczne, mniej lub bardziej sformalizowane instytucje życia artystyczno-naukowego (szkoły, uniwersytety, wydawnictwa, grupy literackie i naukowe, koła i kluby, prywatne seminaria) oraz przez mechanizmy rynkowe; 5) referencję podwójną, traktującą stosunek literatury do rzeczywistości zewnętrznej jako dialektykę, polegającą na stałym wzajemnym reprezentowaniu świata w tekście i tekstu w świecie.

Co najistotniejsze: we wszystkich rozstrzygnięciach problemu referencji proponowanych przez dwa stulecia odniesienie literatury (lub jego brak, zawieszenie, powstrzymanie, odwleczenie, odniesienie podwójne) było związane z jej funkcjami wobec odbiorcy (indywidualnego bądź zbiorowego, parametryzowanego socjologicznie lub modelowego). Ta pragmatyczna orientacja należy w ogóle do specyfiki polskiego literaturoznawstwa teoretycznego; nastawienie na sprawczość dominuje w rozważaniach wokół wszystkich wyróżnionych wcześniej tematów kulturowych.

Dobrym, jeśli nie obowiązkowym punktem wyjścia do historycznej rekonstrukcji tematu referencji, najważniejszego w polskiej literaturoznawczej kulturze naukowej, jest koncepcja *quasi*-sądów sformułowana w latach 30. XX wieku przez Romana Ingardena. W kontekście literaturoznawstwa światowego jest to koncepcja bezdyskusyjnie wyjątkowa. W historii polskiego literaturoznawstwa teoretycznego najżywiej bodaj dyskutowana od 20-lecia do lat 70., a i dziś niezdezaktualizowana<sup>4</sup>, pozostaje bezprecedensowa pod względem wywołanych reakcji, tak merytorycznych, jak emocjonalnych, a także politycznych, instytucjonalnych i dydaktycznych uwikłań.

<sup>4</sup> „Przemysł ingardenologiczny” rozwija się nieodmiennie od lat 30., choć nie ma takiego światowego zasięgu jak „the Baxtin’s industry”, jak to nazwał G. S. Morson (1986), od którego zapożyczam barwne wyrażenie. Z prac literaturoznawczych, które ukazały się w ostatnich latach, warto wymienić: *Estetyka literacka, arcydzieło*, Ingarden 2015 oraz Garlej 2015.

### III. ROMAN INGARDEN DLA POCZĄTKUJĄCYCH I DLA ZAAWANSOWANYCH

#### 1. Czego nie wiemy o Ingardenie?

Wydawałoby się, że o quasi-sadach, podobnie jak o całej Ingardenowskiej fenomenologicznej filozofii literatury, wiemy już wszystko. W „podręcznej” światowej pamięci literaturoznawczej dobrze utrwaliło się jednak ledwo pięć haseł: antypsychologizm, intencjonalność, warstwowa budowa dzieła literackiego, odróżnienie dzieła od konkretyzacji i modyfikacja zdań orzekających, które nie są ani sądami, ani supozycjami, lecz sądami pozornymi. Jeśli do tych sygnałów wywoławczych dołączane są inne informacje, to z reguły sprowadzają się one do okresu terminowania fenomenologa polskiego u Husserla.

Tymczasem i w biografii Ingardena, i w jego koncepcji quasi-sądów, która pozostaje z tą biografią w nadspodziewanie silnym związku, istnieje wiele miejsc niedookreślenia. Warto je wypełnić, ich aktualizacja pozwala bowiem uzasadnić, czemu do Ingardenowskiej fenomenologii przyłgnęło określenie „realistyczna”, które dobrze sygnalizuje także osobliwość przedłożonego w niej ujęcia referencji<sup>5</sup>.

Na koncepcję tę silnie oddziaływało terminowanie w szkole lwowsko-warszawskiej Twardowskiego i doktorat pisany wprawdzie u Husserla, ale poświęcony roli intuicji i intelektu u Bergsona — filozofa, przynajmniej z punktu widzenia Ingardenowskiej myśli o języku i literaturze bodaj czy nie ważniejszego, niż Husserl. Rzutowała na nią pełna intensywnych emocji nie tylko intelektualnych znajomość z Edith Stein<sup>6</sup>. Niezmiernie ważną rolę odegrała przyjaźń z Witkacym, utrwalona w korespondencji, w rozproszonych wzmiankach o wspólnych wędrownych po Tatrach i prowadzonych podczas nich dyskusjach i zasadniczych filozoficznych sporach (wciąż jeszcze odkrywanych przez badaczy), a także licznych pastelowych portretach fenomenologa, które wskazują na ich wzajemne bardzo silne związki<sup>7</sup>. To bodaj ze słownika Witkacego pochodzi termin „jakości metafizyczne”, decydujący dla Ingardenowskiego ujęcia referencji, a także teoriopoznawcze uwagi o innych stanach świadomości i ich roli w poznaniu, jawnie aluzyjne wobec eksperymentów Witkacego z halucynogenami. Przyjaźń z Witkacym zbliżyła Ingardena z Tadeuszem Kotarbińskim, którego rozważania o paralelizmie ontologiczno-semantycznym również wniknęły do koncepcji quasi-sądów. Padaly zresztą na podatny grunt, przygotowany przez studiowanie myśli Bergsona, w której także gramatyka skorelowana jest z ontologią.

Istotną rolę w konceptualizacji quasi-sądów odegrała praktyka pisarska i translacyjna Ingardena. O tej wiadomo najmniej, toteż warto przypomnieć, że wśród rękopisów zachowanych w archiwum rodzinnym znajdują się powstałe w 1915 r. przekłady z poetów niemieckich (głównie z Rilkego), poemat fantastyczno-dramatyczny *W zaranii* z r. 1910, pisana w Getyndze w r. 1912 powieść *Wędrownicy*, powieść *Zetłale dusze* z r. 1915 i cztery

<sup>5</sup> Nie chodzi tu jedynie o wypełnianie „białych plam” (Terlecki 2000), niezmiernie ważne dla rekonstrukcji historii humanistyki polskiej, ale wymagającej szerszej skali, niż jedynie działania SB.

<sup>6</sup> Których nie poświadcza komemoracyjny artykuł Ingardena (1962–63), ale które łatwo wyczuć w opublikowanej korespondencji (Teresa Benedykta od Krzyża 1994). Por. też (Durczewski 1996).

<sup>7</sup> Por. Ingarden 2000; Witkiewicz i Ingarden 2002; Michalski 2002.



bruliony wierszy z lat 1909–1911<sup>8</sup>. Nie można zlekceważyć tej praktyki pisarskiej, uznając ją za typowe dla epoki i środowiska iuvenilia. Sam Ingarden wyraźnie traktował ją inaczej. W archiwum rodzinnym znajduje się teczka opatrzona tytułem *Sam na sam ze sobą*. Jej zawartość, rozmiaru 156 stron, tworzą: pierwszy rozdział z powieści *Zetlałe dusze*, zatytułowany *Spotkanie*; dwa wiersze: jeden bez tytułu, datowany na r. 1922, drugi zatytułowany *Na Forum Romanum* z r. 1946 oraz szesnastoczęściowy cykl wierszy wybranych z rękopiśmiennych brulionów. Zostały one starannie przepisane na maszynie, opatrzone licznymi odręcznymi poprawkami, uporządkowane tematycznie i zamknięte spisem treści.

W świetle przywołanych faktów nie dziwi, że koncepcja quasi-sądów przedstawia się daleko inaczej niż jest standardowo interpretowana, zwykle przy tym na wąskiej podstawie tekstowej — wyłącznie rozpraw *O dziele literackim* i *O poznawaniu dzieła literackiego*.

## 2. Co wiemy o quasi-sądach?

W potocznej świadomości literaturoznawczej termin quasi-sądy oznacza odseparowanie wypowiedzi literackiej od rzeczywistości wobec niej zewnętrznej (autorskiej i odbiorczej, uchodzącej za realną), jej bezwzględnej estetyczną autonomię, negację funkcji poznawczej i uznanie fikcyjności świata przez wypowiedź fingowanego za kryterium ją wyodrębniające. Taka interpretacja opiera się na najczęściej bodaj przytaczanym cytacie, co istotne — nie z *Das literarische Kunstwerk*, ale z autorskiej, poniekąd popularyzującej zawarte w tej rozprawie tezy, tzw. lwowskiej wersji *O poznawaniu dzieła literackiego* z 1937 r. (znacznie krótszej niż późniejsza wersja niemiecka *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* z r. 1968). Głosi on, że wskutek występowania w literackim dziele sztuki quasi-sądów „odcina nas ono od rzeczywistości dla niego transcendentnej, każąc nam ukonstytuować swą własną rzeczywistość i oddać się jej kontemplacji estetycznej” (Ingarden 1957c: 103)<sup>9</sup>. Termin funkcjonuje więc jako skrót koncepcji areferencji i jest uznawany za reprezentatywny dla całej nowoczesnej teorii literatury. Teoria ta, ufundowana na reżimie estetycznego elitaryzmu, ma zakładać koncepcję dzieła-pojemnika, wypełnionego stabilnymi, jednoznacznie ustrukturuowanymi znaczeniami, które nie poddają się wykładniom innym niż zgodne z intencjami tekstu<sup>10</sup>. Tak definiowane dzieło ma być pozbawione możliwości aktywnego działania w świecie czytelnika.

Zrekapitulowana wykładnia quasi-sądów dominuje w teorii badań literackich w Polsce i w świecie od lat 30. po 80. XX wieku. Z nielicznymi wyjątkami powtarza się od pierwszych zagranicznych recenzji z niemieckiego wydania *Das literarische Kunstwerk* i polskich

<sup>8</sup> Ingarden napomyka o literackich fascynacjach i o swojej twórczości w dzienniku (Ingarden 1999); por. też Ingarden 1999.

<sup>9</sup> Cytat pochodzi z publikacji Ingardena *Studia z estetyki* z 1957 r. Na potrzeby artykułu cytowane z niej kolejne rozprawy oznaczono literami: a — *O poetyce*; b — *O tzw. «Prawdziwie» w literaturze*; c — *O poznawaniu dzieła literackiego*; d — *Dodatek. Przedmiot i zadania „wiedzy o literaturze”*.

<sup>10</sup> Por.: „Nowoczesna teoria pierwszej połowy XX wieku — generalnie rzecz biorąc — rozwija się właśnie w kręgu tego rodzaju wyobrażeń [dzieła – pojemnika, D. U]. Świadczą o tym wypowiedzi anglosaskich nowych krytyków (Beardsleya, Wimsatta), francuskich nowych krytyków (Rousseta, Pouleta), fenomenologów (Ingardena), heremenutów i strukturalistów. Konotacje te uogólnione zostają w ramach nowoczesnej koncepcji dzieła jako autonomicznego, zamkniętego ( strukturalnie zintegrowanego) i skończonego (semantycznie spójnego i określonego) przedmiotu”. (Nycz 2012: 293)

odczytań lwowskiej wersji *O poznawaniu dzieła literackiego*, po najnowsze antymodernistyczne eksplikacje<sup>11</sup>. Wykładnia ta stała się podstawą do zestawiania koncepcji fenomenologa z koncepcjami rosyjskich formalistów (Mayenowa 1979), amerykańskich, praskich i polskich strukturalistów (Wellek i Warren 1970; Holenstein 1975a; Bojtár 1985; Raimondi 1987) i semiotyków tartuskich (Rosner 1970; Bartoszyński 1991). Zestawienia nie były pozbawione racji — sam zresztą temat powiązań między fenomenologią a rosyjskim formalizmem, praskim i polskim strukturalizmem oraz rosyjską semiotyką był i wciąż pozostaje otwarty<sup>12</sup> — ale w literaturoznawstwie polskim w latach 70.–80., kiedy forsowano je najintensywniej, zdecydowały przede wszystkim względy ideologiczne i ściśle z nimi związane pozytywne waloryzowanie ujęć a- i antyreferencyjnych<sup>13</sup>.

Toteż ówczesne odczytania quasi-sądów siłą rzeczy pomijały zasadniczą różnicę między ujęciami formalistów, strukturalistów i semiotyków a ujęciem Ingardena. A była ona rozstrzygająca dla jego koncepcji referencji. Ingarden mianowicie ani nie zmierzał do wypracowania systemu języka poetyckiego, ani nie szukał empirycznych wykładników językowych, decydujących o zawieszeniu odniesienia wypowiedzi zbudowanej z quasi-sądów do świata wobec niej transcendentnego. W przeciwieństwie do np. Jakobsona, który w pracy o Chlebnikowie (Jakobson 1921) eksponował mechanizmy, stanowiące o „nieprzechodniości” języka poetyckiego, wydobywając chwytły uduchowienia zagęszczające ten język do stanu nieprzezroczystości, Ingarden pytał o takie przypadki, gdy quasi-sąd pod względem ukształtowania nie różni się od sądu *sensu stricto*. Interesowały go przede wszystkim te wypowiedzi uznawane za literackie, które nie dają żadnego powodu, by skupić uwagę na ich języku ani na świecie przedstawionym generowanym przez warstwy językowe. W centrum jego analiz leżało pytanie, po czym poznać, że zdanie orzekające jest quasi-sądem, skoro „zdania twierdzące występujące w dziele literackim mają zewnętrzny wygląd (*habitus*) zdań będących sądami” (Ingarden 1988: 237).

<sup>11</sup> Literatura na temat quasi-sądów w koncepcji teoretycznoliterackiej Ingardena jest tak obszerna, że jej przywoływanie nie mieści się w granicach tego artykułu. O funkcjonowaniu tej koncepcji w światowych badaniach literackich por. Markiewicz 1972; Ulicka 2007. O recepcji w Polsce por. Ulicka 1992. Dla recepcji polskiej znamienne jest, że w okresie międzywojennym, kiedy powstał i utrwał się wzorzec interpretacji quasi-sądów jako wykładnika afereencji i fikcyjności, badacze często sięgali nie do rozpraw samego Ingardena, ale ich zdecydowanie nadinterpretującego użycia przez Manfreda Kridla (1936).

<sup>12</sup> Temat dotyczy nie tylko Ingardena, bo także i przede wszystkim Jakobsona (Holenstein 1975b), tzw. prawego skrzydła Moskiewskiego Kola Lingwistycznego, którego liderem był Gustaw Szpet, a także niektórych członków i sympatyków OPOJAZu (Borisa Engelgardta).

<sup>13</sup> Znamienny pod tym względem jest artykuł Edwarda Balcerzana, który anektuje jako strukturalistyczne wszelkie koncepcje faktycznie i potencjalnie niezgodne z doktryną oficjalnego marksizmu (Balcerzan 1973). Taki negatywny układ odniesienia dla interpretacji fenomenologii Ingardenowskiej był jeśli nie wyłączny, to zdecydowanie centralny w latach 70.–80., kiedy dominowało jej zestawianie z praskim strukturalizmem, niekiedy wsparte na tak wątych podstawach, jak pojedyncza wzmianka — np. o tym, że Jan Mukařovský miał odnotować strukturalistyczne aspekty teorii Ingardena w nekrologu poświęconym O. Zichowi (Sławińska 1979: 201). Interpretatorzy, którzy najwyraźniej dobrze zdawali sobie sprawę z tych niezadowolających argumentów, zwykle operowali ostrożnymi formułami opisowymi, takimi jak „nurt fenomenologiczny w ośrodku lwowskim” będący „odmianną obiektywistycznej tendencji, zbliżoną do strukturalizmu” (Morawski 1964) lub „nieczysty strukturalizm” (Morawski 1965). Nota bene ówczesne interpretacje quasi-sądów dostarczają dobrego materiału nie tylko do analizy ideologicznych uwikłań koncepcji naukowych, ale też do rozważenia mechanizmu sukcesu w nauce — z jednej strony, a z drugiej — do krytyki prezentyzmu i finalizmu w tworzeniu historii nauki. O jej pisaniu z punktu widzenia wartości wyznawanych we własnej epoce i uznawanych za docelowe na drodze naukowego postępu por. Lalewicz 1974.

### 3. Czego nie wiemy o quasi-sądach?

Po pierwsze nie pamiętamy albo nie chcemy pamiętać, że to nie Ingarden wynalazł quasi-sądy jako zdania pozostające poza oceną w kategoriach prawdy i fałszu. Odkrył je Arystoteles, który zauważał w *De interpretatione* (17 a 2.):

Nie wszystkie zdania są sędami, lecz jedynie te, które mogą zawierać prawdę lub błąd, a to nie zawsze ma miejsce; na przykład wyrażenie pragnienia jest co prawda zdaniem, ale nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe. (...) Te formy należą do retoryki i poetyki.  
(Arystoteles, cyt. za: Tatarkiewicz 1960: 194)

Ingarden dobrze znał *Poetykę* Stagiryty. Swoim przemyśleniom dał wyraz w poświęconej jej rozprawie (Ingarden 1957a). Podkreślał w niej m. in. właśnie zbieżność koncepcji quasi-sądów z wykładem myśliciela greckiego o specyficznym użyciu języka w utworze poetyckim. Prowadził także we Lwowie prywatne seminarium, na którym komentował grecki tekst *Metafizyki* Arystotelesa.

Ingarden nie tylko nie był wynalazcą teorii szczególnej modyfikacji zdań w wypowiedzi literackiej, ale nadto nie był jej jedynym rzecznikiem. Leżała ona w centrum semantycznych zainteresowań filozofów ze szkoły lwowsko-warszawskiej. Także oni nawiązywali do Arystotelesa. W 1934 r. Jan Łukasiewicz, tworząc podstawy logiki wielowartościowej, stwierdzał:

Dwa rodzaje zdań trzeba wyróżnić w nauce: o jednych przyjmujemy, że odtwarzają fakty dane w doświadczeniu, inne są w y t w a r z a n e przez umysł człowieka. Zdania pierwszej kategorii są prawdziwe, ponieważ prawdziwość polega na zgodności myśli i bytu; czy są prawdziwe również zdania drugiej kategorii? Nie możemy orzec stanowczo, iż są fałszywe. To, co umysł wytworzył, nie może być tylko fantazją. Ale nie mamy prawa uznać je za prawdziwe, nie wiemy bowiem na ogół, czy odpowiada im byt rzeczywisty. (Łukasiewicz 1934: 34–35)

Łukasiewicz znacznie rozszerzył dziedzinę funkcjonowania „zdań pozornych” w porównaniu z tą, jaką przydzielił im Arystoteles. Mogą one, jego zdaniem, występować także w nauce. Być może inspirowani pierwszą, niezachowaną pracą Łukasiewicza o sylogistyce Arystotelesa, a z pewnością kolejną, *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa* (Łukasiewicz 1910), również inni filozofowie ze szkoły Twardowskiego, m. in. Kotarbiński, kwestionowali wyłączenie rozróżnienia zdań prawdziwych i fałszywych.

Nie wiemy, po drugie, czym — poza wartością logiczną, a dokładniej jej brakiem — różni się Ingardenowski quasi-sąd od sądu. Nie decyduje o tym ani kształt, jak już zostało wcześniej zaznaczone, ani treść zdania: „to, czy pewne zdanie oznajmujące (...) jest sądem, czy supozycją, czy zdaniem na pozór twierdzącym, nie zależy od jego treści materialnej” (Ingarden 1957b: 400). Język nie dysponuje ani wykładnikami gramatycznymi, ani semantycznymi, które pozwoliłyby rozstrzygnąć, jaki jest status wypowiedzi. W polemice z *Die Logik der Dichtung* (1957) Käte Hamburger, fenomenolog, stwierdził to dobitnie, ze znacznym przy tym ładunkiem ironii:

Byłoby (...) oczywiście rzeczą przyjemną, gdyby można było znaleźć specjalną formę gramatyczną czasownika, i dowieść, że sama obecność jej w zdaniu sprawia, że nie jest ono stwierdzeniem realnych faktów, lecz dotyczy pewnych fikcji poetyckich. Czy jest taka forma w języku

niemieckim — (...) tego nie śmiem rozstrzygać (...). Faktem jest jednak, że gramatycy niemieccy jakoś dotychczas nie zwrócili uwagi na istnienie takiej formy czy takiego użycia czasownika niemieckiego. (Ingarden 1988:19)

Zdaniem Ingardena:

wszystkie podane przez p. Hamburger konkretne przykłady zaczerpnięte z dzieł literackich nie są przekonujące. Mają taką formę gramatyczną, że (...) można je czytać zarówno w sensie pewnych stwierdzeń o rzeczywistości, jak i zdań, które wprowadzają nas w swoisty świat fikcji. (Ingarden 1988: 19)

O statusie wypowiedzi nie decydują także jakiegokolwiek szczególne jakości brzmieniowe, rytmiczne, stylistyczne bądź składniowe, prototypowo związane w nowoczesnej teorii z „literaturą”. Ingarden stanowczo kwestionował typowe dla ówczesnej analizy stylistycznej kolekcjonowanie „osobliwości”, których inwentarz przesądzał o „poetyckości” języka (Ingarden 1970: 317).

Po trzecie — status quasi-sądu nie wynika ze sprawczości języka, tj. ze zdolności jednostek językowych do fingowania przedmiotu intencjonalnego. Przedmiot ten powstaje w każdym użyciu języka (a dokładniej — najpierw w każdym akcie mentalnym). Nie jest on funkcją ani wypowiedzi pozornie orzekającej, ani tym bardziej literackiej: „Każde zdanie »posiada«, z istoty swej, pochodnie czysto intencjonalny odpowiednik” (Ingarden 1988: 195). Toteż Ingarden nie stworzył ani nawet nie zamierzał stworzyć odrębnej teorii języka poetyckiego. We wszystkich użyciach języka, jakie rozważał, mechanizm znaczenia jest taki sam: „To wszelki twór językowy jest taki, że przynależą doń przedmioty intencjonalne” (Ingarden 1957a: 297).

Po czwarte — status sądu bądź quasi-sądu nie wynika ze szczególnych właściwości wyznaczanego przez język przedmiotu intencjonalnego. W szczególności nie przesądzają o nim ani miejsca niedookreślenia, ani „momenty potencjalne”, ani „trzymanie w pogotowiu” wyglądy. Występują one w każdym przedmiocie intencjonalnym powoływanych do bytu w każdej wypowiedzi. Wynika to z natury języka, który nieuchronnie schematyzuje i zubaża mentalny przedmiot intencjonalny powstały w bezpośrednim doświadczeniu.

Przekonanie o niezdolności języka do przekazania w skończonej liczbie jednostek nieskończonego bogactwa jakości dostępnych w doświadczeniu Ingarden prawdopodobnie przejął od Bergsona, ale nie wyciągnął z niego radykalnie krytycznych Bergsonowskich wniosków. Konsekwencje, jakie wynikają z jego rozważań o różnicy między sądem a quasi-sądem, rozproszonych w różnych rozprawach i artykułach<sup>14</sup>, są inne. Prowadzą one do zasadniczo odmiennej partycji pola wypowiedzi niż w prototypowych modernistycznych badaniach literackich. Ingarden kwestionuje podział na wypowiedzi „literackie” i „nieliterackie” („użytkowe”, „naukowe”, „potoczne”), inaczej problematyzując kryteria jego przeprowadzenia. W jego koncepcji granice wyznaczane między tymi wypowiedziami są historycznie zmienne i nie zależą ani od gramatyki, ani stylistyki, ani semantyki, ale od pragmatyki.

<sup>14</sup> Wsparcie przedkładanej interpretacji koncepcji fenomenologa na jego różnych, nie tylko poświęconych literaturze rozprawach usprawiedliwia sam podtytuł *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*.

#### IV. SEMANTYKA I PRAGMATYKA W KONCEPCJI REFERENCJI ROMANA INGARDENA

##### 1. Semantyczne podstawy homogenizacji pola dyskursywnego

Niewypracowanie, a nawet niedążenie do wypracowania koncepcji języka poetyckiego, która przypisywałaby mu jakieś szczególne właściwości, wynikało nie tylko z faktu, że teoretyczna refleksja o literaturze była w zamierzeniu Ingardena jedynie argumentem w filozoficznym sporze ontologicznym<sup>15</sup> i tylko zahaczała o aktualne problemy nurtujące literaturoznawców. Brak takich ambicji wiązał się bezpośrednio z jego przekonaniem semantycznymi. Do podstawowych tez wypracowywanej przez niego koncepcji znaczenia należy dystynkcja między przedmiotem wyznaczanym a oznaczanym przez wypowiedź. Z dystynkcji tej wynika z kolei rozróżnienie między sądem trafnym i sądem prawdziwym. Oba rozróżnienia są kluczowe dla podziału pola wypowiedzi językowych.

Zacznijmy od przedmiotów wyznaczanych i oznaczanych. Inaczej niż Twardowski i Bühler, a analogicznie jak Frege i Husserl, Ingarden rozgraniczał dwa typy funkcji reprezentowania pełnionej przez język. Odwołując się do Fregeańskiego rozdzielenia *Sinn* i *Bedeutung*, stwierdzał: „mogą być dwie różne nazwy, które to samo »oznaczają«, a co inne »znaczą«, np.: pierwszy cesarz Francji, zwycięzca spod Marengo, pobity pod Waterloo” (Ingarden 1972a: 47–48). Dodatkowych racji uzasadniających to rozgraniczenie udzielało epistemologiczne przekonanie o nieusuwalności podmiotu z aktu poznania i decydującej roli podmiotowej perspektywy poznawczej dla treści materialnej wypowiedzi, a stąd — wyznaczanego przez wypowiedź przedmiotu:

Tworzenie znaczeń wyrazów jest funkcją pochodną m. in. od poznawania pewnych przedmiotów, w szczególności od ich spostrzegania w ten lub ów sposób. Spostrzeganie owo może być pod tym względem rozmaite, tak iż np. w widzeniu jakiejś rzeczy uderza nas akurat pewna jej cecha (np. barwa), gdy tymczasem kto inny, ten sam przedmiot spostrzegający, zauważa jakąś inną jej cechę. (Ingarden 1972b: 147)

Przedmiot wyznaczany przysługuje, jak już powiedziano, każdej wypowiedzi. Każda powołuje do istnienia byt mentalny (intencjonalny). Każda wypowiedź jest więc prymarnie quasi-sądem, a dopiero wtórnie — i tylko ewentualnie — także sądem. Sądem staje się dopiero wtedy, gdy pełni także funkcje oznaczania, tzn. gdy przedmiot wyznaczony intencjonalnie znajduje odpowiednik w świecie uznawanym za niezależny od świadomości wypowiadającego się podmiotu. Tak zdarzyć się może, ale nie musi.

Nie należy stąd wyciągać wniosku, że wedle Ingardena literatura poprzedza naukę, fikcja — prawdę albo że wszystko jest fikcją. Rzetelny wniosek jest inny: wbrew rozpowszechnionym *ad usum delphini* interpretacjom, w koncepcji fenomenologa to nie referencja decyduje o podziale pola dyskursywnego na część literacką i Nieliteracką. Całe pole praktyk językowych pierwotnie wypełniają quasi-sądy, odnoszące się do przedmiotów wyznaczanych.

<sup>15</sup> Por. w tej sprawie: Ingarden 1988: 486; Skwarczyńska 1972; Kotowa 1980.

Przedmiot wyznaczony jest przedmiotem monosubiektywnym. Intersubiektywność uzyskuje dopiero dzięki językowej artykulacji. Także i jej własności nie rozstrzygają, jak już zostało wcześniej stwierdzone, o podziale obszaru wypowiedzi. Nie przesądza o tym przede wszystkim wyjątkowość jej kształtu. W koncepcji Ingardena prawo kreacji działa w każdym użyciu języka. Pod tym względem wypowiedzi zbudowane z sądów i quasi-sądów mają identyczne przywileje. Obie należą równocześnie do sfery *mimesis* i *poiesis*.

Zacznijmy od *mimesis*. Na wypowiedź zbudowaną z sądów i roszzczącą sobie pretensje do prawdziwości Ingarden nałożył dodatkowe zobowiązania. Wynikają one z uznania prymatu doświadczenia bezpośredniego nad jego językową artykulacją i prowadzą do różnienia sądu trafnego oraz prawdziwego. Sąd jest trafny, gdy występują w nim „te same i tak samo powiązane pochodne intencje znaczeniowe, jakie występują jako pierwotne intencje w poznaniu, które dany sąd wyraża czy utrwała” (Ingarden 1957c: 191). Innymi słowy, trafność sądu zależy od mimetycznego odwzorowania jakości przedmiotu danego w bezpośrednim doświadczeniu w semantycznych komponentach jego nazwy<sup>16</sup>.

Paralelizm ontologiczno-semantyczny jest warunkiem trafności sądu. Ale sąd trafny (quasi-sąd) nie musi być zarazem sądem prawdziwym (choć każdy sąd prawdziwy musi być równocześnie trafny). Wynika stąd wniosek identyczny z już sformułowanym: pole praktyk językowych jest pierwotnie zapełnione sądami trafnymi, czyli quasi-sądami.

Co jednak ważniejsze: w koncepcji Ingardena sąd trafny (quasi-sąd) pozostaje w gestii podmiotu. Podmiot zaś ma u Ingardena niczym nielimitowane prawo do językowej kreacji, do tworzenia nowych znaczeń niezależnie od obszaru poznania. Skoro zaś trafność sądu warunkuje jego prawdziwość, to także nauka jest domeną *poiesis*. Również w niej, „gdy mamy ująć po raz pierwszy jakieś całkiem nowe doświadczenie, (...) nie umiemy ująć go w słowa — trzeba dopiero ukuć znaczenie i osadzić je w symbolu brzmieniowym” (Ingarden 1972a: 100). Jako swobodną grę doświadczenia i języka fenomenolog charakteryzował także własną praktykę naukową:

Gdy w trakcie spostrzeżenia dochodzę w doświadczeniu do tego, że coś jest jakieś, to następny wysilek idzie w kierunku postarania się o nazwy będące odpowiednikami tych danych, o wzbogacenie aparatury pojęciowej. (Ingarden 1972a: 110)

Przyznanie pisarzowi i uczonemu jednakowego prawa do wytwarzania języka wynika w semantyce Ingardenowskiej z przekonania o jego sprawczej roli w poznaniu. Język w koncepcji fenomenologa jest podstawowym narzędziem działania, aktywnie uczestniczącym w każdym procesie poznawczym, decydującym o jego przebiegu i wartości. Na fundamentalne pytania modernistów, czy „język jest (...) sposobem poznawania, a nie tylko narzędziem? (Ingarden 1972a: 100), „czy czynności językowe (...) tylko wspierają czynności poznawcze, czy też mogą się nimi stać?” (Ingarden 1972a:101), „czy język to tylko spółgłos, czy coś, co w funkcji poznawczej-odkrywczej współdziała? Krótko mówiąc: Czy są dwie różne pomagające sobie funkcje, czy też jedna staje się drugą: poznanie »językowaniem« i na odwrót? (Ingarden 1972a:100) — na pytania te fenomenolog odpowiadał jednoznacznie:

<sup>16</sup> Nie miejsce tu na rekapitulację wnikliwych rozważań Ingardena poświęconych składnikom znaczenia; przeprowadził je zresztą tylko dla kategorii gramatycznej rzeczownika. Por. na ten temat Jadacki 1975.

„poszukujemy czynnika zaopatrującego nauki w przedmiot, wyróżniającego, akcentującego coś w przedmiocie” (Ingarden 1972a: 31). Tym „czynnikiem” był właśnie język, który „nie spada z nieba jako coś gotowego, wobec czego bylibyśmy bezsilni; przeciwnie, możemy kształtować nazwy w ich treściach formalnych tak, by oddawały trafnie formy swych odpowiedników rzeczywistych” (Ingarden 1972a: 75).

Prawo do kreowania języka w nauce, które w modernistycznej teorii literatury było przywilejem sztuki poetyckiej, wynikało u Ingardena z oporu wobec językowego schematyzmu. Język gotowy, zastany określał dramatycznie jako „wynaturzony” i „zwyrodniały”. Odwołując się do rozważań indoeuropeisty, Jana Michała Rozwadowskiego, który już w 1911 roku rozpoznał „zjawisko dysautomatyzacji” (Rozwadowski 1922)<sup>17</sup>, pisał, że ten martwy język powstrzymuje i deformuje poznanie, bo działa jak „zautonomizowana maszyna”, która „opanowuje prowadzącego ją człowieka. (...) stajemy się dogmatycznymi wyznawcami minionych doświadczeń: nasze czynności poznawcze przestają być swobodne i poddane wytycznym dostarczanym przez doświadczenie, działają zaś gotowe s c h e m a t y językowe” (Ingarden 1972a: 112–113)<sup>18</sup>.

Podsumowując: zasada *poiesis* działa w całym polu praktyk językowych. W nauce jest może nawet ważniejsza niż w sztuce, warunkuje bowiem trafność, a zatem także prawdziwość potencjalnych sądów. O podziale tego pola na praktyki literackie i naukowe decydują względy pragmatyczne.

## 2. Pragmatyczne podstawy dyferencjacji pola dyskursywnego

Program badań zakrojonych na „wszelkie dzieła sztuki (całe »piśmiennictwo«), a więc zarówno dzieła sztuki literackiej, jak i inne dzieła »pisanek: naukowe, publicystyczne, religijne, pamiętnikarskie itd.” (Ingarden 1957a: 255) Ingarden zarysował już po wojnie, w artykule *O poetyce*. W rozprawach międzywojennych koncentrował się raczej na kryteriach podziału obszaru owego „piśmiennictwa”. Podstawową rolę przyznał wtedy praktykom lekturowym odbiorcy.

Fenomenologa interesowały takie zwłaszcza przypadki dyskursów, które można uznać bądź za dzieła literackie, bądź naukowe bez naruszenia niczego w ich budowie i znaczeniu. Te swoiste hermafrodyty (lub „wypadki graniczne”, by przywołać jego własny termin, acz

<sup>17</sup> O swoim odkryciu Rozwadowski informował po raz pierwszy w roku 1911 w referacie wygłoszonym na obradach Sekcji Filozoficznej XI Zjazdu lekarzy i przyrodników polskich w Krakowie.

<sup>18</sup> Narzucając się zestawienie koncepcji Rozwadowskiego i Szklowskiego to temat na inną rozprawę. Tu ważne jest, że między poglądami semantycznymi Ingardena i Rozwadowskiego zachodzą interesujące zbieżności, nie tylko pod tym względem. Różnica główna między nimi polega na tym, że Rozwadowski przykładał większą wagę do motywacji etnopsychologicznych, Ingarden zaś obiektywizował je ponadto ontologicznie. Ale motywacje ontologiczne znaku językowego uwzględniał także Rozwadowski, choć w najbardziej rozbudowanym fragmencie swojej teorii (dwuczłonowości wszelkiego znaku językowego na wszystkich poziomach, wynikającej z dwuczłonowości apercpcji) przesunął je na drugi plan. Odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu paralele między stanowiskami obu uczonych wiąże się z faktem, iż obaj pozostawali w orbicie wpływów semantyki lwowskiej (spośród wychowanków Twardowskiego teorię Rozwadowskiego szczególnie cenil W. Rubczyński), wymaga oddzielnych badań. Poglądy Rozwadowskiego oddziaływały przy tym nie tylko na rozważania Ingardenowskie, ale także na koncepcje innych polskich badaczy literatury nawiązujących do analityki lwowskiej, np. na K. Górskiego teorię metafory.

stosowany w odniesieniu do utworów leżących na pograniczu różnych rodzajów sztuk), to dzieła, które „jednolite w swej konstrukcji, mogą (...) jednakowoż być czytane na dwa różne sposoby. Z tego samego dzieła możemy uzyskać dwie, odmienne w swym typie, konkretyzacje: możemy je czytać a) jako dzieło sztuki literackiej, b) jako dzieło naukowe, badawcze” (Ingarden 1957b: 430).

O trybie lektury, a więc i o jej rezultacie — rozpoznaniu tekstu jako literackiego bądź nieliterackiego — decyduje wyłącznie nastawienie odbiorcy:

który ze sposobów czytania (...) w pewnym konkretnym wypadku zostanie akurat zaktualizowany, to jest z punktu widzenia samego dzieła rzeczą przypadku, zależnie od czytelnika i jego zainteresowań w chwili przystępowania do czytania, a nawet w trakcie lektury. Bo i w ciągu czytania może zainteresowanie się zmieniać. (Ingarden 1957b: 432)

Samo ukształtowanie wypowiedzi może co najwyżej wpływać na orientację czytelnika, ale o niej nie przesądza. Decyduje jedynie o możliwości

pojawienia się w jego konkretyzacji pewnych jakości, które same w sobie nie są elementami czy momentami tworów językowych, ale które obecnością swą w całości dzieła (...) sprawiają, iż stanowią one podbudowę wartości estetycznej. (Ingarden 1970a: 317)

O funkcjach przypisywanych językowi wypowiedzi rozstrzyga podjęcie lektury w nastawieniu estetycznym; dopiero w drugiej kolejności są one związane z określonymi wykładnikami:

Nie ma (...) chyba innej drogi ich poszukiwania, jak przez czytanie (...) dzieł w postawie estetycznej, a potem poddanie analizie języka tych utworów. (Ingarden 1970a: 321)

Ważną rolę w kierowaniu nastawieniem odbiorcy odgrywa tzw. przez Ingardena „ton” wypowiedzi. Na pytanie: „po czym to jednak widać, że pewne zdania (...) »proszą się« o to, żeby je czytać jako quasi-sądy, w postawie estetycznej?”, filozof odpowiada: „rozstrzyga o tym przede wszystkim ton, w jakim są one wypowiedziane” (Ingarden 1957b: 428).

„Ton” (zaczepnięty z romantycznej filozofii sztuki i jej międzywojennych aktualizacji) to u fenomenologa zespół składników suprasegmentalnych języka. Obejmuje jego aspekty polisensoryczne: prozodyjne, kinetyczne („gesty językowe”, jak je nazwał) i emocjonalne. Pełnią one funkcje ekspresywną i pragmatyczną: „Wyrażanie i działanie realizuje się przede wszystkim przez »ton« wypowiedzi” (Ingarden 1972a: 99). „Ton”, wskazujący na stosunek podmiotu do przedmiotu, o którym mowa, oraz na odniesienie mówiącego do odbiorcy, jest głównym eksponentem mocy perlokucyjnej wypowiedzi. Jest przy tym dostępnym zarówno w tekście ustnym, jak pisany:

Rozumiejąc dobrze dane dzieło literackie<sup>19</sup> umiemy (...) odpowiednio je przeczytać, *resp.* „za-deklamować”, a więc dobrać ten właśnie ton, czy ogólniej sposób wypowiedzenia słów i całych zdań utworu, który — że się tak wyrażę — „prosi się” w danej sytuacji. (Ingarden 1947: 62)

<sup>19</sup> „Dzieło literackie” oznacza tu każdą wypowiedź językową utrwaloną w piśmie. Ingarden używał terminu „dzieło literackie” w dwóch znaczeniach: dzieła sztuki literackiej, które w skrócie nazywał „dziełem literackim”, licząc na rozpoznawalność takiego użycia w kontekście, i właśnie wszelkiej wypowiedzi.



Jednakże rolę decydującą o nastawieniu odbiorcy odgrywa nie „ton”, ale kontekst. W koncepcji Ingardena pojęcie kontekstu jest dwuznaczne. Oznacza zarówno kontekst wraz z metatekstem, jak i zespół czynników socjopragmatycznych. Kontekst i metatekst pełnią rolę instrukcji obsługi tekstu. Instrukcja ta jest jednak wykonywana zgodnie z nadrzędnymi wobec niej dyrektywami socjopragmatycznymi. Ingarden zalicza je do tzw. atmosfery kulturalnej (węższej: literackiej) epoki<sup>20</sup>.

„Atmosfera” to całokształt społecznych okoliczności, w których konkretyzowane są dzieła, rozumiane jako „człon kultury i przemian kulturalnych” (Ingarden 1957a: 314). Składają się na nią różnorodne czynniki, łączące się zarówno z życiem artystycznym i kulturalnym, jak ideologicznym, które „wiążą [literaturę — D. U.] z historią kultury i historią politycznych i społecznych przemian tudzież procesów rozwojowych pewnej społeczności” (Ingarden 1957d: 241). Należą do nich przede wszystkim aktualne style, konwencje i normy lekturowe, ustalone przez autorytety eksperckie, utrwalone w różnych świadectwach konkretyzowania (historycznoliterackich i krytycznoliterackich, a także w konkretyzacjach wizualnych: filmowych, teatralnych i malarskich oraz akustycznych: w adaptacjach muzycznych). Świadectwa te wyznaczają wzory konkretyzowania, cyrkulujące następnie w obiegu dydaktycznym, potocznym i popularnym, a potwierdzone różnymi świadectwami lektury „konsumenckiej”. Wraz z czynnikami materialnymi tworzą zhierarchizowane środowisko odbioru. Konkretyzacje indywidualne są funkcją społecznych wzorów konkretyzowania. Powodowane także prywatnymi emocjami i preferencjami, pozostają jednak przede wszystkim wykładnikiem „stosunku między dziełem a atmosferą literacką danej epoki, a dopiero w drugim rzędzie między dziełem a indywidualną strukturą czytelnika” (Ingarden 1957d: 242).

O statusie „dzieła sztuki literackiej” (czyli wypowiedzi zbudowanej z quasi-sądów) bądź „dzieła naukowego” (czyli wypowiedzi zbudowanej z sądów) lub wypowiedzi granicznej, dającej się czytać dwojako, decyduje więc ostatecznie społeczny uzus lekturowy. Powiązany w przestrzeni społecznej z innymi wzorcami kulturowymi, a także z przekonaniami i poglądami użytkowników<sup>21</sup>, uzus ten podlega ustawicznym zmianom. Prowadzą one do permanentnych przemieszczeń w korpusie tekstów uznawanych za literackie: „wypadaniu” jednych z aktualnego repertuaru i „ożywianiu” innych. Zmiany w korpusie wpływają z kolei na wzorce konkretyzowania.

<sup>20</sup> Oba pojęcia zostały wprowadzone najpierw w odczycie wygłoszonym w 1935 r. w Warszawie i w 1936 r. we Lwowie, a potem wykorzystane w projekcie „poetyki — teorii literatury artystycznej”, przedstawionym w wykładach z poetyki prowadzonych na Uniwersytecie Lwowskim w latach 1940–41. W druku ukazały się jako *Dodatek. Przedmiot i zadania „wiedzy o literaturze” oraz O poetyce* (Ingarden 1957).

<sup>21</sup> Rozproszone uwagi Ingardena o indywidualnym tle aperceptywnym, konstytuowanym przez światopoglądy, wierzenia, przekonania ontologiczne wyniesione z edukacji i inne podobne czynniki, które Umberto Eco nazwał „encyklopedią czytelnika”, zbliżają jego koncepcję quasi-sądów jako historycznie i światopoglądowo zmiennych wykładników fikcji do tej, jaką przedkładają teoretycy światów możliwych. Por. wyraziste pod tym względem uwagi fenomenologa z lat 70., kiedy właśnie krystalizowała się teoria fikcji jako świata możliwego: „Gdy np. z niewierzącego zmieniam się w stuprocentowo wierzącego, to słowa »anioł«, »diabeł« przestają w swym znaczeniu odnosić się do jakiejś fikcji. Podobnie gdy z wierzącego platonika staję się np. pozytywistą, zaczynam przez nazwę »kwadrat« rozumieć coś całkiem innego pod względem egzystencjalnym niż poprzednio” (Ingarden 1972a: 49).

Krótko mówiąc: Ingardenowskie „dzieło sztuki literackiej” to fenomen dynamiczny, niezależnie od niezmienności tworzących je jednostek językowych, bliski pod tymi względami „faktowi literackiemu” Tynianowa. Pozostaje pytaniem, jak wytłumaczyć obserwowalny od połowy lat 20., a nasilony w latach 30. XX wieku w całym literaturoznawstwie środkowo- i wschodnioeuropejskim zwrot od syntaktyki do pragmatyki.

### 3. Semantyka i pragmatyka w polskich międzywojennych badaniach literackich

Poprzestając na obszarze polskich międzywojennych badań literackich, trzeba podkreślić, że Ingarden nie był jedynym myślicielem, który koncentrował się na problemie, po czym poznać, że wypowiedź jest literacka, i który uznawał, że o przyznawanym jej statusie decyduje czytelniczy konsensus. Nie był też jedynym, który postulował rozszerzenie pola badań literackich na wszelką wypowiedź językową, niezależnie od przypisywanej jej zwyczajowo przynależności.

Poza kryteriami fikcyjności, autonomii estetycznej i swoistości językowej definiowali literaturę tacy badacze (by wymienić najważniejszych), jak:

1. Juliusz Kleiner, który w artykule z 1913 r., *Charakter i przedmiot badań literackich*, utrzymywał wprawdzie, że „przedmiotem badań literackich jest zawartość tekstów jako odrębna sfera rzeczywistości ludzkiej” (*Teoria badań literackich w Polsce*, t. 1: 205), ale o tej odrębności decydować miało stanowisko badacza, a nie właściwości przedmiotu:

Przedmioty trudno jest dzielić na kategorie ściśle rozgraniczone; granice (...) są (...) płynne, niejasne; ten sam przedmiot może do różnych kategorii należeć, może stać na pograniczu dwu kategorii, jak owe istoty (...), które i do roślin, i do zwierząt można zaliczyć.  
(*Teoria badań literackich w Polsce*, t. 1: 205)

2. Wacław Borowy, orzekający w rozprawie *Pranda w poezji* z 1939 r.:

Kiedy wyobrażamy sobie „teren” albo czas akcji [powieści — D. U.], dokonywamy złożonych operacji (...). Ale równie złożonych operacji dokonywamy przy czytaniu (...) dzieł niepoetyckich, ale pamiętnikarskich i kronikarskich (...). Stwierdzając to, znosimy jedną ze sztucznie wykreślonych granic pomiędzy poezją a „niepoezją”. (Borowy 1983: 139–140)

3. Stefania Skwarczyńska, która w pracach z genologii od lat 30. formułowała sukcesywnie koncepcję literatury jako wtórnego gatunku mowy:

Ponieważ nie widzimy zasadniczej odmienności między strukturą gatunku literackiego a artystyczną strukturą każdego innego (...) — uważamy, że nie ma powodu nie objąć całego obszaru tworu słownego obszarem badawczym teorii literatury. W ten sposób znajdują się w nim na prawach równości i tradycyjnie przynależne do badań literackich sensowne twory słowne i te od czasu do czasu do nich „zapraszane”, i te, które blakają się w polu obserwacyjnym tzw. prozaiki, lub którymi zajmowała się etnografia. (Skwarczyńska 1954: 54)

4. Zygmunt Łempicki, który w projekcie stylistyki z 1930 r. rozciągał jej obszar na wszelkie użycia języka:

Co do zakresu, to zaznaczyć wypada, że wchodzi w eń c a ł y j ę z y k (...). Stylistyczny punkt widzenia, stosowany dawniej do poszczególnych utworów lub też epok rozwoju poezji, doznał znacznego rozszerzenia na cały zakres językowego wyrazu. (Łempicki 1966: 198)

5. Konrad Górski, który za Benedetto Croce'm stwierdzał:

Nie ma powodu do wyróżniania języka poetyckiego jako pewnej odmiany języka ogólnego, służącej w charakterze instrumentu sztuki literackiej. (Górski 1984: 54)

Nieprzypadkiem chyba większość z tak stawiających sprawę międzywojennych uczonych polskich pozostawała w orbicie oddziaływania szkoły lwowsko-warszawskiej. Ich stanowisko było wyraźnie odmienne od tego, które dominowało w polskiej międzywojennej szkole prestrukturalnej, w grupach literaturoznawców warszawskich i wileńskich.

Nie pod wszystkimi jednak względami koncepcje lwowsko-warszawskie zbiegały z Ingardenowską. Dla fenomenologa literatura odznaczała się niezwykłą przewagą nad innymi formami ekspresji świadomości społecznej. Identycznie wprawdzie, jak nauka, była swoistym laboratorium, w którym preparuje się i testuje możliwości artykulacji doświadczenia. Nawet skrajne awangardowe eksperymenty lingwistyczne miały dla niego doniosłą wartość poznawczą. W związku z pozarozumowym utworem Tuwima pisał np.: „jasne uświadomienie sobie, z czym właściwie mamy do czynienia w wypadku obcowania z »mirohładam«, ma istotne znaczenie nie tylko dla teorii sztuki literackiej, ale i dla teorii języka i teorii poznania” (Ingarden 1947: 94). Przede wszystkim jednak tylko literatura, według fenomenologa, odwzorowywała mechanizmy intersubiektywnej komunikacji. Jak pisał w artykule *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* (Ingarden 1959), dołączonym jako aneks do polskiego wydania *Das literarische Kunstwerk*, w którym, nawiązując do odkryć literaturoznawców międzywojennych<sup>22</sup>, wydobywał zarazem kierunek niedostrzeżonych przez czytelników swoich badań:

Istniejąca literatura „dramatyczna” mogłaby nas lepiej pouczyć, jak różnorodne funkcje może wykonywać żywa mowa we współżyciu ludzi ze sobą, przedstawia nam bowiem niezwykle bogactwo różnych postaci tego współżycia niejako w gotowym preparacie, w którym jakby utrwalone jest to, co w życiu codziennym znajduje się w stanie płynnym i trudnym do uchwycenia. (Ingarden 1988a: 478)

<sup>22</sup> *Funkcje mowy w widowisku teatralnym* podejmują analizy przeprowadzone przez Irenę Sławińską, którą Ingarden znalazł z okresu jej studiów i asystentury u Kridla na Uniwersytecie Stefana Batorego, opublikowane przez nią w artykule *Problematyka badań nad językiem dramatu* (Sławińska 1953). Ze Sławińską filozof pozostawał w żywym korespondencyjnym kontakcie, zapewne nie bez związku z podobną sytuacją, w jakiej znaleźli się oboje w latach 50. Por. Kaczmarek 2005.

## V. PO CO MYŚLEĆ LITERATURĄ?

Fenomenologia jako filozofia literatury interesowały nie pojedyncze dzieła — te zostawiał opisowej nauce o literaturze — ale ich „istota”. Jak wynika z jego rozważań, rozumiał ją nie jako Husserlowską „esencję” ani formalistyczną „literackość”, ale — co naturalne dla wychowanka szkoły lwowskiej Twardowskiego — jako pojęcie „literatura”, tożsame z historycznie zmienną świadomością literacką społeczności użytkowników.

Materiału do projektowanej analizy pojęcia „literatura” funkcjonującego w świadomości społecznej dostarczały świadectwa konkretyzowania. Właśnie na ich podstawie można zrekonstruować ten „szczególny twór kulturalny: literatura pewnego zespołu kulturalnego w danej epoce” (Ingarden 1957d: 240). Ów emergentny kulturowy fenomen intencjonalny pozostawał w określonych związkach z innymi: był czynnikiem „wspólnoty duchowej ludzi i kształtowania się społeczności” (Ingarden 1957c: 315), „jedną z form uświadamiania społeczeństwa i narodu” (Ingarden 1957c: 315). Historia tak pojmowanej „literatury” stanowiłaby więc istotny fragment historii mentalności.

Podobnie Ingarden traktował „filozofię” i w ogóle „naukę”. Podobnie jak literatura, filozofia nie była dla niego tożsama ze zbiorem dzieł filozoficznych: „filozofię w sensie układu twierdzeń i pytań filozoficznych (...) trzeba odróżnić od zbioru dzieł filozoficznych”, pisał (Ingarden 1952). Dzieła stanowią „jakby tylko etapy, fazy znieruchomienia na pewien czas (...), twory przejściowe, w których niejako krystalizuje się filozofia jako pewien wytwór historyczny” (Ingarden 1952). Obok samych dzieł filozofia obejmuje także świadectwa lektury: „liczne opracowania poglądów filozoficznych, m. in. także podręczniki (...). Choć mówią one o cudzych poglądach, należą (...) jednak do samej filozofii” (Ingarden 1952).

Historia tak pojęciowo, a nie korpusowo rozumianej filozofii również stanowi komponent historii mentalności kulturowej. U Ingardena przy tym, co istotne, historia ta uwzględnia także historię natury, a przynajmniej zahacza o nią:

Proces dziejów filozofii jest szczególnego rodzaju: rozgrywa się w obrębie wytworów językowo-znaniowych i jest przy tym w wąskim znaczeniu słowa „realnym” procesem (...) i pozostaje w rozmaitych związkach zależności, a nawet partycypacji, z procesami realnymi, które (...) sięgają w głąb rzeczywistości między i pozaludzkiej (procesy historyczno-polityczne, społeczne, ekonomiczne, kulturowe: obyczaj, sztuki, wierzeń religijnych, procesy zachodzące w przyrodzie otaczającej człowieka itp.). (Ingarden 1952)

Włączenie do semantycznej historii mentalności kulturowej pojęć odsyłających do procesów zachodzących w naturze Ingarden postulował wielokrotnie i w różnych latach. W antropologicznych szkicach z lat 30., które weszły do wydanej pośmiertnie *Książeczki o człowieku*<sup>23</sup>, pisał dobitnie:

Człowiek istnieje i żyje na granicy dwu istot różnych, z których tylko jedna zdaje się stanowić o jego człowieczeństwo, a druga (...) pochodzi z jego zwierzęcości i warunkuje tamtą. (Ingarden 1998: 17)

<sup>23</sup> Być może szkice te rekompensowały niezrealizowany, odradzony przez Husserla, zamysł napisania doktoratu na temat natury ludzkiej.

W koncepcji fenomenologa oba światy stanowiły równorzędny przedmiot refleksji. Interesowały go zwłaszcza płynne granice między nimi i faktyczne przesunięcia ze sfery natury do kultury. W domenie „naturalnej kultury” uprzywilejował, co oczywiste wobec jego profesjonalnych kompetencji, wytwory mentalne. Ujmował je jednak także w odniesieniu do ucieleśnionych procesów umysłowych (postrzegania, percepcji, widzenia i patrzenia, pamięci), a nie jedynie do kulturowo zmaturalizowanych procesów historycznych.

O takim trybie rozważań przekonuje zestawienie refleksji Ingardena o historycznych przemianach pojęcia „literatura” (o wypadaniu dzieł z korpusu i kanonu, ich ponownym renesansie) z przeprowadzonymi przez niego analizami mentalnych procesów kumulacji i antycypacji (latencji i protencji) podczas lektury tekstu narracyjnego, związanych z ciągłością wypowiedzi w czasie, czyli — jak to określał — jej budową fazową. Rozważania nad naturalnymi procesami zachodzącymi w pamięci łączą się tu z rozważaniami nad społecznymi mechanizmami upamiętniania i zapominania. Interferencje obu tych procesów, wynikających z natury indywidualnej i zbiorowej pamięci oraz z natury języka, prowadzą do epistemologicznych wniosków o dwustronnym uwarunkowaniu zachodzących w poznaniu refrakcji i deformacji, o powstawaniu skrótów perspektywicznych i utrwalaniu się schematów eksplikacyjnych.

W tym horyzoncie Ingarden ujmował także problem inności kulturowej. Rozpatrywał go szczegółowo w wykładach z estetyki poświęconych niemieckim teoriom wczucia (Ingarden 1981: 35–128). W polemikach z ich różnymi wersjami krytycznie ustosunkowywał się przede wszystkim do ukrytego w nich założenia o jedności ludzkiej kultury, wspartego na założeniu o jedności ludzkiej natury. Odrzucał wynikające z tych założeń przekonanie o istnieniu jednego uniwersalnego sposobu postrzegania świata, które zaciera odmienność doświadczeń, wynikającą z uczestnictwa w różnych historycznie społeczeństwach i cywilizacjach oraz z posługiwania się różnymi językami.

Druga płaszczyzna, na której Ingarden stawiał problem niewspółmierności kultur i przechodniość między sferami natury i kultury, to właśnie język. W zarysowanej przez niego koncepcji tłumaczenia wielokrotnie powtarza się mocne przekonanie, że historyczne zróżnicowanie kultur pokrywa się ze zróżnicowaniem języków etnicznych, te zaś wiążą się ściśle z doświadczeniami percepcyjnymi. Różnice w językowych obrazach świata obserwowal na wszystkich poziomach języka. Na poziomie brzmieniowym zauważał, że „istnieje jakieś bardzo ściśle przyporządkowanie pomiędzy językiem w całym jego bogactwie brzmieniowym a pewnymi aspektami świata, pewnymi kulturami, pewnymi sposobami pojmowania świata” (Ingarden 1981: 237). Uściślał tę ogólną formułę, odwołując się do relatywistycznej lingwistyki porównawczej Johanna Leo Weisgerbergera i porównując jakości emocjonalne brzmień w różnych językach, decydujące o jakościach semantycznych (Ingarden 1981: 234).

Rozpatrując poziom leksykalny, zauważał:

W nazwach służących do oznaczania tych samych przedmiotów (...) u źródła ich tworzenia kryje się różny sposób postrzegania przedmiotów. (...) Odmienny jest w różnych językach sposób kształtowania znaczenia nazw oznaczających te same przedmioty. (Ingarden 1972a: 43)

Poziom składniowy traktował wręcz jako odwzorowanie mentalności historycznej:

Studiując dawne języki, z zachowanych form i struktur zdaniowych można odczytać struktury psychiczne społeczeństw, które się nimi posługiwały (np. sztywny szyk wyrazów w zdaniu w łacinie klasycznej prawników i żołnierzy — odstępstwa od niego w średniowiecznej; swobodna budowa zdania w języku greckim. (Ingarden 1972a: 57)

Observacje te prowadziły do wniosku o nieprzetłumaczalności, „niemożliwości oddania w innym języku tych samych wieloznaczności” (Ingarden 1972a: 43). Nieprzetłumaczalność dotyczyła nie tylko nieekwiwalencji językowej, ale także — skoro język kumuluje „gromadne” doświadczenia zbiorowości — właśnie kulturowej.

Dyferencjacja i wzajemna nieprzekładalność kultur literackich nie decydowała jednak o ich nieporównywalności. Właśnie jako obce, inne, niewspółmierne wymagały one analizy komparatystycznej. Rekonstrukcja zaproponowanego w studiach Ingardena pojęcia „literatura”, w którego prototypie mieści się pojęcie quasi-sądów, w takiej, wielokulturowej i historycznie zróżnicowanej perspektywie porównawczej skrzyżowanej z perspektywą kognitywistyczną, wydaje się szczególnie obiecująca w dobie powrotu do *Weltliteratur*.

---

## Bibliografia

- Balcerzan Edward (1973), *I ty zostaniesz strukturalistą*, „Teksty”, nr 6.
- Bartoszyński Kazimierz (1991), *Niektóre założenia estetyki Romana Ingardena* [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, IBL PAN, Warszawa.
- Bojtár Endre (1985), *Slavic Structuralism*, transl. H. Thomas, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Borowy Waclaw (1983), *Studia i szkice literackie*, t. 2, PIW, Warszawa.
- Burke Peter (2000, 2012), *A Social History of Knowledge: From Gutenberg to Diderot* (vol. 1), Polity Press; Malden, Mass.: Blackwell Publishers, Cambridge; *From the Encyclopédie to Wikipedia* (vol. 2), Malden, MA: Polity Press, Cambridge.
- (2016a), *What is the History of Knowledge?*, Polity Press, Cambridge.
- (2016b), *Społeczna historia wiedzy*, przeł. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Compagnon Antoine (2010), *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Durczewski Jaromir (1996), *Głosy do listów Edyty Stein do Romana Ingardena: uwagi i wnioski z materiału edytorskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, z. 1.
- Eagleton Terry (2012), *Koniec teorii*, przeł. B. Kuźniarz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

- Estetyka literacka, arcydzieło, Ingarden* (2015), red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa.
- Garlej Beata (2015), *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena: koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Universitas, Kraków.
- Gorczyński Maciej (2009), *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913–1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Górski Konrad (1984), *Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Holenstein Elmar (1975a), *Jakobson and Husserl: a Contribution to the Genealogy of Structuralism*, Chaucer, London.
- (1975b), *Roman Jakobson phänomenologischer Strukturalismus*, Shurkamp, Frankfurt am Main.
- Ingarden Roman W. (1947), *Szkice z filozofii literatury*, Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, Łódź.
- (1952), *O przedmiocie historii filozofii*, „Sprawozdania PAU” 1952, nr 5.
- (1957), *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa.
- (1959), *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1959, t. 1.
- (1962–63), *Edith Stein on Her Activity as an Assistant of Edmund Husserl*, „Philosophy and Phenomenological Research”, vol. 23, nr 2.
- (1970), *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa.
- (1970a), *Funkcje artystyczne języka [w:] tegoż, Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa.
- (1972a), *O języku i jego roli w nauce [w:] tegoż, Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, PWN, Warszawa.
- (1972b), *O tłumaczeniach [w:] tegoż, Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, PWN, Warszawa.
- (1981), *Wykłady i dyskusje z estetyki*, PWN Warszawa.
- (1988), *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa.
- (1988a), *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym [w:] tegoż, O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa.
- (1998), *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1999), *Z „Dziennika”*, oprac. R. Jadczyk, „Kwartalnik Filozoficzny”, z. 2.
- Ingarden Roman St. (1999), *Wstęp do „Archiwaliów” Ojca*, „Kwartalnik Filozoficzny”, z. 2.
- (2000), *Roman Witold Ingarden. Życie filozofa w okresie toruńskim (1921–1926)*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Iwanow Wsiewołod W., Łotman Juri M., Piatigorskij Alexander M., Toporow Władimir N., Uspienski Boris A. (1973), *Tiezijsy k semiotičeskomu izučeniju kultur (w primienienijach k slawianskim tekstam) [w:] Semiotyka i struktura tekstu: studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławiistów*, red. M. R. Mayenowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław
- Jadacki Jacek J. (1975), *O poglądach Romana Ingardena na język*, „Studia Semiotyczne”, t. 6.
- Jakobson Roman (1921), *Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok piernyj: Podstupy k Chlebnikowu*, Praga [online] <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm> [dostęp: 10.07.2016].
- Kaczmarek Wojciech (2005), *Listy Romana Ingardena do Ireny Sławińskiej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2.

- Kotowa Bożena (1980), *Założenia filozoficzne programu badań literackich Romana Ingardena*, PWN, Warszawa–Poznań.
- Kridl Manfred (1936), *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, Skład Główny Dom Książki Polskiej, Wilno.
- Lalewicz Janusz (1974), *Problemy rekonstrukcji historycznej w historii nauki. Przykład historii językoznawstwa*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki, nr 2.
- Lempicki Zygmunt (1966), *Wybór pism*, t. 2, PWN, Warszawa.
- Łukasiewicz Jan (1910), *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa: studyum krytyczne*, Akademia umiejętności: Fundusz Wydawniczy im. W. Osławskiego, Kraków.
- (1934), *O nauce*, Polskie Towarzystwo Filozoficzne, Lwów.
- Markiewicz Henryk (oprac.) (1960), *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1972), *Roman Ingarden a rozwój badań literackich* [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena* (wydanie specjalne „Studiów Filozoficznych”), PWN, Warszawa.
- (1981), *Polska nauka o literaturze. Zarys rozwoju*, PWN, Warszawa.
- Mayenowa Maria R. (1979), *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Michalski Bohdan (oprac.) (2002), *Nieznanym traktat metafizyczny Stanisława Ignacego Witkiewicza dedykowany Romanowi Ingardenowi*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Morawski Stefan (1964), *Estetyka polska w okresie dwudziestolecia*, „Studia Filozoficzne”, nr 4.
- (1965), *Zarys układu kryteriów oceny*, „Studia Estetyczne”.
- Morson Garry S. (1986), *The Baxtin Industry*, „Slavic and East European Journal”, vol. 30, nr 1.
- Nycz Ryszard (2012), *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa.
- Opler Morris E. (1945), *Themes as Dynamic Forces in Culture*, „The American Journal of Sociology”, vol. 51, nr 3 [online] <http://www.jstor.org/stable/2770420> [dostęp: 27.03.2016].
- Raimondi Ezio (1987), *Od formalizmu do pragmatyki*, przeł. J. Ugniewska, „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Rosner Katarzyna (1970), *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Rozwadowski Jan M. (1922), *Zjawisko dysautomatyzacji i tendencja energii psychicznej*, „Kwartalnik Filozoficzny”, t. 1. z. 1.
- Skwarczyńska Stefania (1954), *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, PAX, Warszawa.
- (1972), *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretycznoliterackich Romana Ingardena* [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena* (wydanie specjalne „Studiów Filozoficznych”), PWN, Warszawa.
- Sławińska Irena (1979), *Współczesna refleksja o teatrze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1953), *Problematyka badań nad językiem dramatu*, „Roczniki Humanistyczne” 1953 [wyd. 1955], t. 4, z. 1.
- Tatarkiewicz Władysław (1960), *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Teresa Benedykta od Krzyża (1994), *Spór o prawdę istnienia: listy Edith Stein do Romana Ingardena*, przeł. M. Klentak-Zabłocka, A. Wajs, „M”: Oddział Warszawski Towarzystwa im. Edyty Stein, Kraków.



- 
- Terlecki Ryszard (2000), *Z sekretnej historii polskiej nauki: jak Służba Bezpieczeństwa „rozpracowywała” profesora Romana Ingardena*, „Tygodnik Powszechny”, nr 52/53.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, Ingarden Roman (2002), *Korespondencja filozoficzna*, oprac. B. Michalski, IFiS PAN, Collegium Civitas Press, Warszawa.
- Ulicka Danuta (1992), *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, PWN, Warszawa.
- (2007), *Co nam zostało z fenomenologii? Roman Ingarden a rozwój teorii badań literackich w Polsce i za granicą w latach 1980–2000* [w:] tejże, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie środkowo-wschodniej*, Universitas, Kraków.
- (2015), *Przemoc czytane. O gatunku antologii* [w:] *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – język – kultura*, red. W. Bolecki, W. Soliński i M. Gorczyński, IBL PAN, Warszawa.
- Wellek René, Warren Austin (1970), *Teoria literatury*, przeł. J. Krycki, I. Sieradzki, M. Żurowski, red. M. Żurowski, PWN, Warszawa.
-



**HELENA MARKOWSKA**  
Uniwersytet Warszawski\*

## **An Academic Discipline at a Crossroads. The Different Approaches to Teaching Literature in Warsaw and in Vilnius in the years 1811–1830 — an Initial Analysis**

### Abstract

The article's goal is to reflect on the perception of literary studies as an academic discipline in the 19th century Poland in the twenties and the thirties. The answer to this question may be found in lectures given in that time period at the University of Warsaw and at Vilnius University. The author analyzes excerpts of works by L. Borowski, E. Slowacki, L. Osieński and K. Brodziński in which they define the object of their studies and extrapolate on their methodological tenets. The analysis concludes with an attempt at defining the foremost tendencies in Polish literary studies of the time period, especially in regards to the relationship between the history of literature, literary theory and literary criticism.

\* Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury  
Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego  
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa  
e-mail: [hela.mark@op.pl](mailto:hela.mark@op.pl)

The current debate on the state of Polish humanities, especially its noticeable „duality”<sup>1</sup> which Ryszard Nycz describes in terms of „classically modern humanities” and „new humanities” (Nycz 2015: 11), encourages us to look for past occurrences of heated debate on academic practice within the field of literary science. Indubitably, one of such periods of heated debate<sup>2</sup> were the first three decades of the XIXth century. The noticeable turn towards a historical approach to literary phenomena and the focus on local (national) issues, which resulted in the literary novelties of the Romantic period and the famous dispute between the Romantics and the Classics, exerted its influence on the approach towards teaching and conceptualizing literature. Besides questioning the ways literature should be written, the manner of its teaching in the light of new literary aesthetics and a different political landscape was also brought into question.

The development of Vilnius University, reformed by the Commission of National Education during its period of activity and then later in 1803, and the foundation of the University of Warsaw in 1816 provided its academics with an opportunity to search for a practical answer to that question, and at the same time necessitated it. These scholars were: in Vilnius — Euzebiusz Slowacki, who assumed the vacant chairmanship of the Department of Poetics and Rhetoric in 1811, and later his 1814 successor Leon Borowski; in Warsaw — Ludwik Osiński and Kazimierz Brodziński, who taught at the university almost concurrently (Osiński since 1818, and Brodziński since 1822).

All of the aforementioned scholars left behind works which were transcriptions of their lectures: the posthumous — published by Borowski — *The Remaining Manuscripts* (*Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*) by Slowacki (Vilnius, 1826), *The History of Polish Literature* (*Historia literatury polskiej*) by Borowski (which was actually based on his students’ notes, although with a preface taken from one of the author’s manuscripts, Warsaw, 1848), *A Lecture on Comparative Literature* (*Wykład literatury porównawczej*) in the second

---

<sup>1</sup> The term „aesthetic duality” in the context of cultural situation was first used by Maurycy Mochnacki in his article published in „Dziennik Warszawski” in 1825, entitled *On the spirit and the source of poetry in Poland* (*O duchu i źródłach poezji w Polsce*) (Mochnacki 2004: 5).

<sup>2</sup> New, interesting view on the dynamics of the discussion see: Jędrzejewki, 2016. Author prefers to describe the situation in the early 19th century criticism and poetry as „the debate about the national literature” rather than „the quarrel”. Similar approach regarding literature as an academic subject is presented in this paper.

volume of Osiński's *Works* edited by F. S. Dmochowski (Warsaw 1861), and Brodziński's *Polish Literature (Literatura polska)* „from the author's manuscripts and notes derived” also by Dmochowski (pub. Poznań 1872 by J. I. Kraszewski.) I have taken the liberty of limiting the written works I will be analyzing to those directly related to academic practice, as I believe that those works give — both directly and by implication — the answers not only to the question of what form, according to each author, should literature take (although the answer to that question gives important insight into their way of thinking), but also the form of literary studies. Moreover, I will be primarily focusing on prefaces and introductory lectures to their works, as it is those elements that contain general analyses, definitions and methodological statements of their respective authors.

The awareness of the existence of different modes that the practice of literary studies may take is especially clear in *An Introduction to the History of Polish Literature* by Leon Borowski (Borowski 1972)<sup>3</sup>. As a summary of certain prior academic practices, the text enables a systematization of various issues that arise from them. In his short introduction, Borowski attempts to find an answer to the question of the meaning of the word „literature”, and it is apparent that he is discussing the usage of a specific term<sup>4</sup>. According to the scholar, the term refers to several different subjects. Even though Borowski ascertains that the term is used imprecisely and divergently, he does not discredit its use in any of its apparent meanings — he actually attempts to set them apart. Out of the three meanings he mentions, I will be focusing on the first and the third meaning<sup>5</sup>.

Thus, firstly:

the literature of a nation in its broadest sense covers without exception every single work that nation produces during its existence, both in its native and any foreign tongue, extinct or extant, finally, by any writer of the nation in that nation's country and under its sovereign government, or in many countries, scattered under many governments (...); in its strictest [sense] — more specifically defined as *belles-lettres* — it contains all the intellectual, written produce of any nation, gathered in the fields of poetry, rhetoric, historiography and popular philosophy, and in its native tongue. (Borowski 1972: 144)

It is worth noting that this meaning encompasses both general „output” and literature (*belles-lettres*), thus Borowski's division does not differentiate between oral and written literature, neither high nor popular, and further — neither literature nor literary production. The difference between the first and the third definition of the word „literature” is in my opinion based on a different academic approach which results in two differing — though seemingly similar in scope — subjects of research. Their distinctness becomes apparent when the two are compared based on the goals Borowski sets to „literary” scholars in each case.

<sup>3</sup> It is the latest work discussed in this article, related to lectures given after the November Uprising at the Imperial Roman Catholic Theological Academy in Vilnius. We may assume, though, that the analysis it contains took shape earlier.

<sup>4</sup> The question, how Borowski understood the term “literature” was posed by A. Kaupuz in her article about Borowski's lectures, based on the remaining notes and exam questions. Unfortunately the author treated the translation of Eschenburg's *Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* as the Borowski's own text, so her answers cannot be reliable [Kaupuz 1970].

<sup>5</sup> For completeness' sake, it is worth noting that the second meaning of „literature” in Borowski's dissertation is „the current state of research”, or what we now call „source literature”.

In both cases, Borowski calls the scholar of literature using the term „man of letters”. As a person whose concerns lie in *literature*<sup>1</sup>, a man of letters should acquaint himself with „the most pertinent literary products of a nation” (Borowski 1972: 144), thoroughly research both external and internal history of this literature, be able to philosophically conceptualize its development and to evaluate its most important works, and should furthermore know the history of world literature, and especially of those national literatures which influenced the literature and political and cultural history of the nation with which he concerns himself. A man of letters practicing literature in the third sense faces an altogether different task. He should create a „philosophically sound” „theory of the verbal arts” (*Redekunste*, rhetoric), based on an analysis of patterns and encompassing „guidelines towards an easier and efficacious use of them” (Borowski 1972: 148) in connection to literary criticism. Thus a man of letters should develop the knowledge of language and style, and — moreover — the knowledge of imagination, wit, and feeling based on his understanding of man and nature. In this meaning, literature is defined as „a separate branch of man’s intellectual pursuits” — in other words, „culture” (Borowski 1972: 144). This area of culture encompasses poetry and rhetoric. The difference between this meaning of „belles lettres” and the first one is seemingly slight (as it does not encompass historiography and philosophy). In this case, though, literature is part of another area altogether: not just literary production, but of all the arts in general. It is the French *belle lettre* and the German *Schöne Wissenschaften* — fine skills or verbal arts (*Redekunste* — as opposed to visual arts).

Thus Borowski’s lecture introduces the difference between a historical and a theoretical approach to literary scholarship; a division that has in many ways informed the choices of his predecessors despite often not being directly expressed by them and despite the fact that — as I will attempt to elucidate — it should not be treated as absolute. The Vilnius scholar associates the first of the described approaches with German literary tradition, the other one — with its French counterpart. Interestingly, even though the turn towards a historical approach to literary phenomena is usually associated with Romantic thought and considered a chronologically latter idea, Borowski points out that the French approach is newer and he rather begrudgingly opines that it must first earn its rightful position in the world of scholarship and art. The allegation as to the previous nonexistence of the *belle lettre* theory seems to be the result of bias which can be clearly seen if we take into account the theories of Borowski’s Polish predecessors.

*The Theory of Taste in the Works of Fine Art* by Euzebiusz Slowacki follows this trend. Its first part, *On Liberal or Fine Sciences and What Liberal Arts Are*, he attempts to define *Schöne Wissenschaften* (*literature*<sup>3</sup> in Borowski’s conceptualization):

The calling of *liberal or fine sciences* shall be understood as the theory of *Poetry and Oratory*; the latter considered as unique talents perfected through education and practice. The aforementioned theories are also called *Poetics and Rhetoric*, both of which contain rules fit towards their purpose. (Slowacki 1827: 3)

This concise statement requires commentary in the light of further lectures on *The Theory of Taste*. Slowacki usually does not use the term literature: by „liberal sciences” he usually means „poetry and oratory”, making it a dual subject, internally divided, yet consistently considered as one in the context of general considerations. The more important — and

much more complicated — question is raised by the initial distinction between „poetry and oratory” and „the theory of poetry and oratory” — in other words, „poetics and rhetoric”. Despite being very specific in its definition, Slowacki later uses these terms with less precision: the concepts of „poetics and rhetoric” disappear and „liberal sciences” become synonymous with „poetry and oratory”. This inconsistency can be explained at least to certain degree in the light of how poetry and oratory are defined as „unique talents perfected through education and practice”. Contrary to modern language habits (especially in the case of „poetry”), „poetry and oratory” are not considered here as the product of human activity but the skill to perform it. Let us not forget that Borowski translated the term *Schöne Wissenschaften* as „fine skills”, and it seems to be a better carrier of meaning ascribed by Slowacki to „fine sciences”. Moreover, Borowski’s definition includes the duality of meaning which might be cause for confusion by saying that it is „a separate branch of man’s intellectual pursuits”, yet „using that name both for its produce and its fruit” (Borowski 1972: 144). According to Slowacki, the skills of poetry and oratory are „unique talents” that are „perfected” through education and practice. This concatenation — separable only with much difficulty — of the intrinsic and the learned (the relationship between the two — the „genius” and the „rules” — was one of the primary concerns of the period’s scholarship) is the main cause that poetry as „a particular affinity and the channeling of intellect” (Slowacki 1826: 55) is not consistently separate from „poetics” which „contain rules fit towards their purpose”. Moreover Slowacki also does not differentiate between these two aspects when he employs other areas of art as an example or for comparison; for instance the theory and history of painting in relation to the ability to paint (in this case Slowacki lacks even the terminology afforded to literary scholarship in the Greek words „poetics” and „rhetoric”).

When „poetry and oratory” are understood in this fashion, the purpose of scholarship concerned with poetry and oratory and the theories of their practice becomes not the acquisition of knowledge regarding texts, but helping in the development of innate human abilities (as exemplified by the title of the second subsection of *The Theory of Taste*: „progress in fine sciences and arts is dependent on the widening of scope of one’s spiritual faculties”, Slowacki 1927: 8). The means for this development is, above all, reading, yet for it to achieve its desired effect, it must be counterbalanced with criticism, which:

is the intellectual action with the purpose of discovering and showing the beauty or the failings of various kinds of poetry or oratory. It collects unique observations and unifies them in a single theory, thus judging them according to certain rules extracted by itself from the laws of mind and nature, or rules previously known and made public. (Slowacki 1827: 132)

Thus is „criticism” another discipline — or rather another aspect of literary scholarship — that deals with either creating theories based on literary works or applying previously extant theories to those works. The superior branch of science that expedites the creation of theory is aesthetics the science that deals with the nature of beauty and universal laws that govern taste<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Slowacki notes: „it should not be the history of art, but source its rules from the nature of things and of mankind” (Slowacki 1827: 48).



This immersion in the tradition of teaching poetics and rhetoric as the art of crafting poems and speeches is indubitably the starting point and the backdrop of Slowacki's idea, yet the inspiration he finds in aesthetics (a term coined a short time before by Baumgarten to whom Slowacki actually refers) takes it much further. The goal of learning the rules is not the acquisition of skill for one's own creative work, but the tools which would allow a person to self-educate in the area of taste. This innate disposition, vital for the aesthetics of classicism, is given three goals by Slowacki: it enables to perceive and experience beauty, and is thus a source of pleasure, it influences passions by merging it with mental faculties through imagination, effectively allowing one to control one's mental state better, and, finally, converges with morality — although not through the simple means of the didactic function of literature, but through its influence on emotions and the ability it gives to recognize the aesthetic value of ethical deeds which gives additional motivation for ethical behavior. Slowacki's conceptualization — which was well-known to Borowski who published Slowacki's *Works* — fulfills to a great extent the call for the creation of „the theory of verbal arts”, despite its unfinished state and its occasional inconsistency and its lack of exemplification<sup>7</sup>.

Among lecturers from the University of Warsaw, Ludwik Osiński took a similar stance when it comes to literature as *belle lettre*, thus assuming the „theoretical” understanding of the word. Contrary to Slowacki, he does not dedicate a separate course to the issue of aesthetics, and his concept of teaching literature is described solely in a short introductory lecture to his course on comparative literature (Osiński 1861: 1–8). He also does not define the object of his lecture but dives straight into a detailed polemic — to which the entire *Introduction* is dedicated — namely: the issue of rules in art. He states:

At the beginning of these proceedings (...) it seems a thing of utmost import to accept this absolute truth with yet stronger resolve: that even though on one hand there is the written art, on the other it cannot be abandoned to that fancy which many consider a particular sign and the privilege of genius. (Osiński 1861: 2)

Whilst arguing for the necessity to learn and practice the rules of artistic creation, the scholar also articulates his convictions as to the duty of a scholar of literature and the goal of its study.

The goal being „to learn the noble art of writing and judgment” (Osiński 1861: 1). Literary scholarship should ultimately lead to the creation of literature. Unlike Slowacki, Osiński does not speak of the development of mental faculties — the study of literary masterpieces should serve as a basis for formulating universal rules of creative work. Moreover he basically leaves this tasks in the hands of professional literary scholars; his students are there but to learn their views:

we are to closely acquaint ourselves with these masters of the art who — through thorough study, analysis and comparison attempted to devise infallible rules and to show that which should define both a fine writer and a fine scholar. (Osiński 1861: 1)

---

<sup>7</sup> About the Slowacki's conceptions as an important part of Polish literary theory and possible inspiration for contemporary theorists see: Czapplewicz 1980. Unfortunately this short text still remains the only attempt to describe Slowacki's theory as an original whole.

Thus both the scholars of old who described works of art and the modern lecturer who presents both their achievements and the literary works toil mostly for the benefit of those listeners who plan to take up the pen themselves — the rest are relegated to the role of the literary public that learns how to judge, the better to approve of their work or the more efficiently to condemn it.

The means for the achievement of these aims is the practice of three branches of literary studies which are precisely defined in their goals by Osiński. The history of literature — „which shows the works born of genius and by genius created” (Osiński 1861: 7) — is tasked with the gathering of study materials. Even as far back as ancient Greece literary scholars „from the very history of art would formulate the basics of theory” (Osiński 1861: 2). Literary theory, in turn, „teaches what one should endeavor to create similar works” (Osiński 1861: 7). Finally, literary criticism „is the ability to judge the fruit of human thought” (Osiński 1861: 8). The second branch — theory — is especially noteworthy: the means for its practice are „analysis and comparison”. The published script of Osiński’s lectures is accordingly titled as *A Lecture on Comparative Literature*<sup>8</sup>. Although the poet and the National Theater’s director became the chairman of the Department of Polish Literature, even in his declaration of the position’s acceptance he would emphasize that:

The department of Polish literature cannot possibly limit itself with that which our native tongue provides in the matter, but must join it with that which we inherit from the ancients and that in which foreign nations can justifiably take pride.

Thus in this profession I wish to unwaveringly stride down the road paved by its greatest masters and I believe that comparing numerous fruits of genius and its examples should most unerringly lead us to prove clear, indubitable rules of art established through the judgment of experience. (Osiński in: Bieliński 1912: 468)

Osiński’s programme is in essence the teaching of the rules of the art of poetry. To prevent accusation of the arbitrariness and the abstract nature of such a series of lectures, the scholar emphasizes the derived nature of rules vis-a-vis the works of genius — he shall derive his theory from history, and his study shall take the form of the history of world literature ordered according to genre:

The analysis of the more prominent works of each kind, of various nations and ages, we shall support with the history of art both in general, and of our country’s in particular (...) As the source precedes the rules, thus those who would become adepts of literature should find it most advisable to first acquaint themselves with the works, and only then define the rules that govern them. (Osiński 1861: 7)

Still, the announcement that textual analysis shall be supplemented with historical knowledge is not meant to be misleading: even though Osiński often speaks of the „progress” of literature, the superiority of generic conventions over the historical order clearly points to a theoretical, universal approach.

<sup>8</sup> About the connections between early comparative studies and 19th century philology in Europe see: Bilczewski 2013.

Osiński's concept (whose lectures are inspired by La Harpe's *Lycée*) of world literature was very much at odds with the expectations of the University's authorities who would have preferred to include a course on Polish literature in the curriculum. Thus in 1822 they hired Kazimierz Brodziński as the second lecturer who took up the task of teaching a course on „a critical history of Polish literature” (Brodziński, in: Bieliński 1912: 419).

In his introductory lecture to this course Brodziński attempts to answer three questions: „what do I understand by literature”, „what is its influence on the moral state of the nation”, and „what aspect of its history I shall be teaching” (Brodziński 1871: 99). In answer to the first question he proclaims: „*belle lettres* encompass: language learning, history, poetry, rhetoric and craft” (Brodziński 1872: 101). First Brodziński explains the importance of learning one's native language which is the basis of literature, then he defines the role of poetry, rhetoric, history and philosophy in the life of a nation. Afterwards he also declares that „we shall busy ourselves with the analysis of poets, orators, historians and of works on moral philosophy” (Brodziński 1872: 106). It is worth noting that the four aforementioned areas of scholarly interest converge with the more specific understanding of *literature*<sup>1</sup> in Borowski's conceptualization. Moreover, Brodziński designates an area of outer literary studies very similar to that of the Vilnius scholar: one should discuss the state of culture in each time period, the lives of the more prominent authors, and the relations between Polish literature and other literatures: „the state of research cannot be separated from the political and moral state of the nation (Brodziński 1972: 105). His investigations into the history of literature are thus a form of the history of culture, and the scholar is interested in its evolution: „as to how with time, government and custom did our taste and education ascend, change, or collapse” (Brodziński 1972: 99).

While looking for the answer to the question of how this concept of literature should be taught (and how he is going to teach it personally), Brodziński, like Borowski, mentions two different ways of practicing this academic discipline, although he does not differentiate them by way of definition — the view opposite to his can only be deduced from recurring (throughout all his lectures) statements in the form of „no... but...”:

I would not just point out the art and the craft of the best authors, but also show how with time, government and custom did our taste and education ascend, change, or collapse. (Brodziński 1972: 99)

To feel the beauty of speech and poetry, we need not just taste and education, but a particular penchant, a certain addiction which becomes a need of the heart — and it is required both for those who write, and for those who read them. (Brodziński 1972: 104)

Thus the point of my analysis of this period's writers is not showing how close they got to perfecting their art, but how much we can still learn from them today (Brodziński 1972: 286).

The common rule employed by those who take up the scholar's mantle is but reading exemplary works of certain distinguished writers. Having feasted on those, and having developed a liking for them, some believe that they themselves could one day become their equals. They could not be more wrong. (Brodziński 1972: 217)

If Literature were nowadays to be judged solely on wit and taste, if its history was solely about describing the beauty of the works of most splendid authorship, I would be less concerned with the subject's importance. (Brodziński 1972: 99)

Even though unlike Osiński — who clearly points out his opponents in the romantic school of thought — Brodziński does not name his opposition, but it is clear that he is criticizing Osiński's very method: the addressing of selected, great works by foreign authors. The oft repeated terms of „wit and taste”/„taste and scholarship”, „splendid/perfect authors/writers” point to a set of beliefs characteristic of certain classicist thinkers who emphasized the necessity of achieving artistic perfection.

Brodziński counters these beliefs with his idea of a literature which „contains moral identity, a country within its own borders; and through these things does a nation make its past its present, and makes her presence known to her descendants” (Brodziński 1972: 103). On one hand, it is about „doing right by our predecessors and preserving their legacy” (Brodziński 1972: 113), on the other it is about actively learning based on their example. Because Brodziński is actually not that far removed from considering a literary education as a path that leads through the evaluation of literature to its creation. Indeed, „it is from literature that a nation derives the love of its country with which its works are suffused” (Brodziński 1972: 113), and still such literature remains a well-spring of enthusiasm with which latter poets may inspire their works. It is also a source of knowledge on the nation's past and its customs which modern authors can use in their works:

One should read not just those who further educate our taste, but also those who enrich our memory and knowledge (...). All great authors owe the excellence of their works to earlier writings not distinguished by sophisticated taste, yet broadening the horizons of their own creativity... (Brodziński 1972: 217)

In Brodziński's polemic with the classical and the romantic conceptualizations (he criticizes imitation as well as the attempts to separate genius from rules) the ultimate goal is the same as in Osiński — the creation of poetry as perfect as possible. And thus, since literature draws its strength from its national roots, and not literary rules, as Osiński decides to study rules, Brodziński shall study their nationality.

The story of the two separate lectures at the University of Warsaw exemplifies with extreme clarity — confirming Borowski's later claims — that scholars devoted to this academic discipline in the time period had two diverging ideas about its form. Classic poetics and rhetoric with their ancient roots, enriched with the aesthetic thought of the XVIIIth century, conceived literary studies as an attempt at understanding a particular human ability — and the mechanisms of this ability, and the rules that would allow the best possible use of it, aesthetically and ethically, can be learned through the study of literature. Among the scholars discussed in this article, Euzebiusz Słowacki represents this aesthetic. Limiting the study of literature to the rules of language and style (as it, unfortunately, happens, for instance in Osiński's lectures) and the triumph of a competing discipline have, to a great extent, overshadowed this kind of approach to literary studies. It is not just about the simple distinction between the classical and the romantic. It is where the romantic contemplation on genius, on the relationship between literature and imagination has its place. A competing solution would have to be the developing scholarly discipline of the study of the history of literature. Even then, as the analysis of Kazimierz Brodziński's lecture shows, it was not totally separate from the traditional model of teaching literature as a way of shaping authors; a model which exemplifies the proximity of the creation of

literature and the study of literature in the time period, and which resulted in the University of Warsaw appointing Osiński and Brodziński — both of them being poets.

It is also worth noting that the choice of either of the aforementioned paths also decided — in the scholarly practice of the lecturers — the relationship between literary history, theory and criticism — the three areas of literary studies between which they themselves distinguished. If criticism is perceived as the ability to judge and value literary works, either one's own or anyone else's, or even more broadly still — as the skill to discuss and describe specific works and their specific elements, the study of history and theory would be means towards the development of this skill. And thus, in Osiński's academic practice, even though he mentions all three areas of literary study and does not forgo chronological order, theory was dominant (the issue of rules in art), and it was practiced by way of comparative study (*A Lecture on Comparative Literature*). Brodziński's standpoint, however, was that proper judgment of literary works is achieved directly through the study of the history of literature, with classic and modern works playing a slightly different part in these studies:

With this goal of the history of Polish literature in mind, it must be considered from two main points of view. Classic literature is more of a study in history and custom, whilst modern literature is and should be more of an education in taste. Thus, the first kind we shall study in relation to past history and customs, which is essentially the history of literature as perceived in the way I have elucidated. The latter, by which I mean the period of Stanisław August, I shall relate more critically, with regard to the rules of art. (Brodziński 1872: 287)

History of literature and literary criticism are thus in confrontation, differentiated as tools for the study of literary texts more or less chronologically removed from the scholar's time. In Slowacki's lectures, the relationship between the two areas is different still. He makes little mention of history, with criticism being the most important activity, treated as a sort of meta-theory which creates and applies theory, supported by aesthetics, the universal science of beauty and its rules, and as such the theory of the critical faculty most important to Slowacki — taste, which brings „the spirit of philosophy” to literary criticism (Slowacki 1827: 137).

It is worth noting that the indicated differences described on the basis of methodological declarations directly influence academic practices, which is best exemplified by the order each scholar gave to his lectures: in the case of Slowacki and Osiński it is order according to literary genetics, whilst Brodziński and Borowski order them chronologically. Still, the first two do not forgo chronology within each genre, and the other two do not ignore genre conventions within each time period. The division which took shape at the turn of the XVIIIth and XIXth centuries — visible with utmost clarity in Polish academic practices of the first decades of the XIXth century — turned out to be extremely long-lasting. It might be worth taking a closer look at that particular moment in history and its theoretical concepts which can give crucial context to the still relevant questions of identity and the (co)existence of literary theory, the history of literature, comparative literature and literary criticism.

---

**Bibliography**

- Bieliński Józef (1912), *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1831)*, vol. 3, E. Wende i s-ka, Warszawa.
- Bilczewski Tomasz (2013), „*Ancilla philologiae*”, „*ancilla nationis*”? *Komparatystyka a filologia narodowa* [in:] *Przyszłość polonistyki: koncepcje — rewizje — przemiany*, ed. A. Dziadek, K. Klosiński, F. Mazurkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Borowski Leon (1972), *Wstęp do historii literatury polskiej* [in:] this, *Uwagi nad poezją i nymową i inne pisma krytycznoliterackie*, select. and ed. S. Buśka-Wroński, PIW, Warszawa.
- Brodziński Kazimierz (1871), *Literatura polska. Odczyty w Uniwersytecie Warszawskim rozpoczęte d. 10 października 1822 r. ukończone w lipcu 1823, dopełniane do 1830 r. z rękopismów autora i notat jegozebrane przez Fr. S. Dmochowskiego* [in:] this, *Pisma*, ed. J. I. Kraszewski, vol. 3, Gebethner i Wolf, Poznań-Warszawa.
- Czaplewicz Eugeniusz (1980), *Euzebiusz Słowacki jako teoretyk literatury. Uwagi i spostrzeżenia*, „Przegląd Humanistyczny”, no 6.
- Jędrzejewski Tomasz (2016), *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Universtias, Kraków.
- Капуз Анна (1970), *К вопросу о проблематике курса литературы в старом Вильнюсском Университете*, „Antikinė ir užsienio literatūra”, no. XIII(3).
- Mochacki Maurycy (2004), *Rozprawy literackie*, ed. M. Strzyżewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław.
- Nycz Ryszard (2015), *Wstęp* [in:] *Kultura afektu — afekty w kulturze*, ed. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, IBL PAN, Warszawa.
- Osiński Ludwik (1861), *Wykład literatury porównawczej* [in:] this, *Dziela*, vol. 2, Warszawa.
- Słowacki Euzebiusz (1826), *O poezji* [in:] this, *Dziela z pozostałych rękopismów ogłoszone*, vol. 2, Józef Zawadzki, Wilno.
- (1827), *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych* [in:] this, *Dziela z pozostałych rękopismów ogłoszone*, vol. 1, Józef Zawadzki, Wilno.
-

**TOMASZ BILCZEWSKI**  
Uniwersytet Jagielloński\*

## **Nowa komparatystyka: między uważnym czytaniem a lekturą na dystans**

New Comparative Literature: Between Close and Distant Reading

### Abstract

In recent years, comparative literature has affected a lively response to the dynamic transformations of its socio-cultural environment: it has declared the death of the old discipline and the beginning of a new one, and has increasingly set foot into the realm of the modern digital laboratory. It has, however, too seldom made use of a historical analysis of its own origins, which could have an impact on how future tasks and opportunities in comparative studies are perceived. This paper looks back to the rhetorical legacy of the category of comparison — one of the traditions that led to the institutionalization of comparative studies in the nineteenth century, and which could be useful in an attempt to rewrite the discipline's history, particularly if grounded in translation studies.

\* Centrum Studiów Humanistycznych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ul. Grodzka 64, pok. 209, 31-044 Kraków  
e-mail: t.bilczewski@uj.edu.pl

Artykuł ten powstał w ramach projektu *Literatura narodowa wobec nowoczesnej komparatystyki: reprezentacje, interpretacje translacje*, NPRH, 2013–2018.



Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate

Who is it that says most, which can say more  
Than this rich praise, that you alone are you —<sup>1</sup>

Kilka głosów powraca dziś nieustannie w próbach podsumowania osiągnięć i określenia zadań nowoczesnej komparatystyki. Jednym z nich jest diagnoza jej końca, sformułowana przez Gayatri Ch. Spivak na modłę słynnych formuł śmierci autora czy wyczerpania teorii, wieszcząca jednak nie tyle jej rychły upadek, ile schylek dyscypliny wpisanej w zimnowojenną politykę, odnoszącą się głównie, choć nie tylko, do anglojęzycznej sfery wpływów (Spivak 1993). Drugi to manifest nowego początku sformułowany w duchu dobrze już rozpoznanej instytucjonalnej logiki autorewizji (Ferris 2010), ogłoszony w roku 2005 przez Emily Apter w formie książki *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. umieszcza on siłę napędową odświeżonych badań porównawczych w strefach przekładu, kreolizacji, metysażu, miejscach zamieszkiwanych przez kulturowe hybrydy, sprzyjających przełączaniu kodów czy pidżynizacji (Apter 2006). Czytelników tego intelektualnego manifestu — opartego między innymi na paradoksalnej tezie, że przekład jest w równym stopniu niemożliwy, co konieczny — nie dziwi wcale, że osiem lat później autorka publikuje drugą część swego teoretycznego *pendant* w postaci książki *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, skupionej, jak sygnalizuje podtytuł, na obserwacji polityki nieprzekładalności (Apter 2013). W gruncie rzeczy zarówno *Death of a Discipline* Spivak, jak i *The Translation Zone* Apter szuka nowego otwarcia literacko-kulturowych badań porównawczych w pożegnaniu z imperialną, kolonizującą polityką przy jednoczesnym pielęgnowaniu ich krytycznego potencjału, łączonego ściśle z czymś, co można by określić sztuką filologicznej uwagi, ujawniającą obecność nieredukowalnego kulturowego idiomu w morzu globalnych przepływów. Właśnie filologia skupiona na praktykach uważnego czytania i treningu wyobraźni, mająca w pamięci lekcje krytycznej nowoczesności, w swej

<sup>1</sup> „Do czego cię przyrównać? Do dnia w pełni lata? / Jesteś od niego bardziej i świeża, i stała”. „Gdzież złotousty mówca, który więcej powie / Niż ta najwymowniejsza z pochwał: że jedynie / Ty jesteś tobą (...)” (Shakespeare 2011: 54–55, 120–121).

nowej odsłonie konkuruje z próbami wyznaczenia horyzontów dyscypliny przez strategię, którą za Franco Morettim można by nazwać lekturą na dystans, określaną przez dyskursy wytwarzane w literackich laboratoriach korzystających z szybkiego rozwoju cyfrowych baz danych, archiwów i nowych sposobów przetwarzania oraz wizualizowania informacji (Moretti 2015).

Mowa tutaj o konkurencji, choć można też widzieć *close i distant reading* jako projekty komplementarne, służące pluralizmowi perspektyw odsłaniających różne społeczne funkcje, estetyczne możliwości i historie literatury. Choć pierwszą strategię, filologiczną, traktuje się często jako swoisty przeżytek kultury druku, propagowany swego czasu przez przedstawicieli *New Criticism*, jej twórczy potencjał wcale nie słabnie, co więcej, przydaje się także w próbach eksplorowania dyscyplinarnych genealogii, w tym początków literackich badań porównawczych, ich stopniowej instytucjonalizacji i historycznych uwikłań, rozważanych w kontekście historii wiedzy i roli, jaką komparatystyka mogłaby pełnić w epoce migracji i komunikacji cyfrowej. W tej perspektywie na filologiczną uwagę zasługują same podstawy dyscypliny (*Comparison: Theories, Approaches, Uses* 2013), na czele z kategorią porównania, której bogate dzieje warto uwzględnić w dążeniu do przepisywania dotychczasowych formuł badań porównawczych, łącząc ze sobą rozmaite dziedziny jej historycznej obecności: od wiedzy o języku, literaturze, filozofii po studia nad obrazem i przekładem.

Punktem wyjścia takiej uwagi mogłaby stać się historia retoryki, umieszczająca porównanie (*comparison, paragone, Vergleichung, comparaison*) w całej konstelacji pojęć, których związki niejednokrotnie wydają się dziś mało czytelne i które sprawiają kłopoty w przekładzie. Cóż bowiem miałoby je łączyć z ikoną, translacją, metaforą, kontrapunktem, paralełą, analogią, by odwołać się jedynie do paru terminów, niewymagających ani sięgania po specjalistyczne słowniki, ani drobiazgowej historycznej rekonstrukcji (jak choćby w przypadku bardziej tajemniczej antyparatezy<sup>2</sup>). Należy wskazać przynajmniej kilka kluczowych miejsc owej konstelacji, aby skorzystać z inspiracji, jakie niesie ze sobą praktyka, którą dałoby się określić jako odzyskiwanie dla terażniejszości przeszłości zapisanej w słowach, dyskursach i językach (Koziolek 2011: 32).

Wielowymiarowa historia porównania i specyficzne próby jego instytucjonalizacji podejmowane na początku XIX wieku, najpierw we Francji, a następnie w innych krajach, w tym również w Polsce, tworzą zaplecze ambitnego, a przy tym wewnętrznie zróżnicowanego, projektu modernizacyjnego, wyrażającego liczne pragnienia i lęki, sukcesy i porażki nowoczesności. Projekt ten, ujęty w karby akademickiego rygoru i dyscypliny, wchodził w mniej lub bardziej wyraźnie artykułowane zależności i filiacje, jak w przypadku teorii literatury, dla której był akuszerem, a następnie wiernym towarzyszem przez całe ubiegłe stulecie (Hankis 1959; Culler 1979; Balakian 1989; Carvalhal 1999; Gasché 2010).

Warto zauważyć, że w najbardziej podstawowym sensie zarówno łacińskie *comparatio*, jak i jego grecki odpowiednik *sugkerisis* (Vigh 1986; Skwara 1994) wskazuje na operację łączenia przynajmniej dwóch elementów (postaci), która pozwala dostrzec pojawiające się między nimi podobieństwa i różnice, a nierzadko także wyższy status czy wartość jednego

<sup>2</sup> Terminem „antyparateza” (w znaczeniu różnica, kontrast), łączącym dwa prefiksy (obecne choćby w słowach paralela czy antyteza), posługiwał się np. Dionizjusz z Halikarnasu przy zestawieniu stylu Homera i Hegezjasza; w kontekście *sugkerisis* pojawia się ono również w leksykonie Hezychiusza z Aleksandrii (Dionisius of Halicarnassus 1910: 85–99; Cassin 2014: 162).

z nich (M. Kareński-Tschurl 2001). Początkowo ze słowem tym wiązała się raczej ugruntowana przez tradycję aktywność intelektualno-edukacyjna, aniżeli — jak mogłyby sugerować jego późniejsze perypetie — powszechna praktyka językowo-retoryczna (określana najczęściej przez łacińskie *similitudo*, a tylko marginalnie przez *comparatio*), sprowadzana do znanej, podręcznikowej wręcz formuły: x jest jak y pod względem  $y_1$ , gdzie ostatni element, łączący *comparans* (x) z *comparandum* (y), oznacza właściwość decydującą o zestawieniu ze sobą obu członów i nosi tradycyjnie nazwę *tertium comparationis* (Ziomek 2000: 157–158; Kudra 2009). Greckie *sugkerisis*, pochodzące od *sun* (z) i *kerisis* (sąd), sugeruje, że struktura owego zestawienia współtworzy relację opartą na podmiotowej zdolności formułowania sądów i wartościowania wprowadzającego porządek i hierarchię zjawisk. Jak podpowiada recepcja pism Arystotelesa i Kwintyliana, *comparatio* to coś więcej niż kwestia „szkolnej” praktyki retorycznej o wyraźnych walorach moralizujących, jego znaczenie w kulturze rozciągającej się między starożytnością a wiekiem XIX należałoby rozpatrywać w kontekście całego modelu budowania wiedzy służącego kształceniu jednostki, rodzaj intelektualnego zadania, o którym autor *Kształcenia mowy* pisze w kontekście działania umysłu i charakteru, a które przywodzi na myśl tyleż reguły wpisane w strukturę propedeutycznego *trivium*, co rodzaj „świeckiego ćwiczenia duchowego”<sup>3</sup>:

Stąd także pochodzi forma ćwiczeń, zwanych *comparatio*, tj. porównywanie dwóch ludzi, który z nich ma więcej zalet, a który więcej wad. Ćwiczenie to polega w prawdzie na tej samej metodzie, ale traktuje treść obustronnie, a poza tym zmusza uczniów nie tylko do zastanawiania się nad istotą zalet i wad charakteru, ale także nad stopniem ich występowania u danych jednostek (Kwintilian 1951: 156).

W IX księdze swego dzieła Kwintilian, komentując figury słów i wyjaśniając funkcję stosowanych przez Cyncerona powtórzeń, daje przykład takiego postępowania, zestawiając ze sobą postać uczonego prawnika z dowodzącym wojskiem żołnierzem:

Także w antytezach lub porównaniach pierwsze słowa występujących na przemian fraz często są powtarzane, aby wywołać efekt odpowiedzi i z tego powodu nieco wcześniej powiedziałem, że będzie o tym mowa w stosownym miejscu: „Spędzasz bezsenne noce, aby móc odpowiedzieć twoim klientom — on zaś po to, aby wraz z wojskiem mógł przybyć na czas do miejsca przeznaczenia. Ciebie wybudza ze snu pianie kogutów, jego dźwięk trąb bojowych. Ty rozpoczynasz postępowanie sądowe, ów ustawia wojsko w szyku bojowym. Ty strzeżesz, aby Twoi klienci nie zostali oszukani, ów, aby miasta i obóz nie padły łupem wrogów”. (Kwintilian 2012: 97)

W przytoczonym fragmencie Kwintilian odwołuje się do przykładu przejętego z mowy Cyncerona — wygłaszanej w trudnych politycznych okolicznościach konsolidacji sił przez wrogi obóz Katyliny — w której autor broni Licyniusza Mureny, kwestora, pretora i propretora

<sup>3</sup> W kontekście tego ćwiczenia należałoby wspomnieć, odziedziczoną po starożytności i umocnioną przez średniowiecze, tradycję zdobywania wiedzy w oparciu o lekturę i studiowanie *autores*, o której pisze Ernst R. Curtius. Średniowiecze nie różniło między autorytetami antyku a autorytetami chrześcijańskimi, z czasem ich lista wydłużała się, a ich pozycja wzmacniała dzięki rozmaitym antologiom. Zarówno *autores*, jak i antologie stanowiły źródło informacji naukowej, mądrości życiowej, ogólnej wiedzy o świecie i tradycji filozoficznej, służyły także jako przykład (*exemplum*, *paradeigma*) właściwych i niewłaściwych postaw moralnych. Tradycja ta wpisze się wyraźnie w kontekst powstania dziewiętnastowiecznej komparatystyki, jeśli uznać za symboliczny początek dyscypliny, jak czyni to wielu badaczy, antologię F. Noëla i F. de La Place’a (E. R. Curtius 1997: 42–67; *Leçons françaises de littérature et de morale* 1816).

Galii, oskarżanego przez Serwiusza Sulpicjusza Rufusa o przekupstwo, a wedle przemawiającego obrońcy zasługującego na urząd konsula ze względu na swe doświadczenie i liczne zasługi wojenne. Śledząc tok wywodu Cyncerona, przeżyjemy się, że rozciągającemu się na wiele linijek ćwiczeniu, polegającemu między innymi na konfrontowaniu ze sobą dwóch trybów życia, towarzyszy wielofazowa strategia retoryczna. Najpierw w wyrafinowany sposób mówi się o równym statusie obu postaci, sięgając do doświadczeń i zasług kilku pokoleń:

Dostrzegam w tobie, Serwiuszu, niezwykle wartości, jeśli chodzi o pochodzenie, uczciwość, gorliwość i wszystkie inne zalety, o których przeświadczenie upoważnia do ubiegania się o konsulat. Równe jednak zalety widzę w Licyniuszu Murenie, i to równe do tego stopnia, że ani ty nad nim nie możesz górować, ani on ciebie godnością nie przewyższa. (Cynceron 2015: 84)

Następnie Cynceron konfrontuje ze sobą działalność obu postaci, których prezentacja przygotowuje stopniowo grunt pod dobitnie sformułowane i nieco zaskakujące dzisiejszego czytelnika wartościowanie. Najpierw obszerna próbka obu biografii:

Porównajmy teraz resztę ich życia. Każdy z nich spędził je zupełnie inaczej. Serwiusz tu z nami poświęcił się służbie w mieście: często udzielał pisemnych rad, ostrzegał, miał mnóstwo zajęć i kłopotów. Wyprecyzował się w prawie cywilnym. Często pracował po nocach, niejednemu pomagał, znosił cierpliwie głupotę i pychę wielu obywateli, przelknął niejedną gorzką pigułkę. Żył dla drugich, nie dla siebie. Co tymczasem robił Murena? Był legatem dzielnego i rozsądnego obywatela (...). Sprawując tę godność, dowodził wojskiem, staczał walki i potyczki, rozbijał znaczne siły nieprzyjacielskie, zdobywał miasta, jedne szturmem, inne oblężeniem. Azję, znaną z dostatku i zbytku, tak przewędrował, że nie zostawił po sobie nawet śladu chciwości czy rozwiązłego życia. W wojnie o szerokim zasięgu tak się zorientował, że wiele ważnych kroków przedsięwziął bez swego wodza, wódz zaś niczego bez niego nie podejmował. (Cynceron 2015: 86)

Po rozbudowanej pochwalie cnót Mureny i Serwiusza, uważanych za obywateli godnych najwyższego szacunku, dochodzi do ostrego zwrotu w ocenie, motywowanego koniecznością obrony zasłużonego w walce wodza przed pogardą prawnika, który lekceważy zawód żołnierza i deprecjonuje cały okres legatury swego politycznego przeciwnika:

Muszę wreszcie powiedzieć, co myślę: dzielność wojskowa góruje nad wszystkimi innymi zaletami. Ona zjednała imię narodowi rzymskiemu, ona zgotowała wieczystą sławę temu miastu, ona zmusiła cały świat do słuchania naszych rozkazów. Wszelkie obowiązki w mieście, wszystkie nasze szlachetne zainteresowania i ta zaszczytna praca w sądzie szuka opieki i oparcia w dzielności wojskowej. (...) Najbardziej wartościowi są obywatele, którzy wyróżniają się sławą wojenną. (Cynceron 2015: 86–88)

Łatwo dostrzec, że *comparatio* wkracza tutaj w obszar wytyczany przez figury myśli i rozciąga się daleko poza granice zdania (*figura sententiarum*), stając się częścią retorycznej inwencji. Właśnie w niej znakomicie uwidacznia się najbardziej rozpowszechnione ze wszystkich znaczeń dawnego *sugkerisis*, oznaczające rodzaj krytycznego treningu, polegającego na konstruowaniu paraleli między poszczególnymi bohaterami, twórcami i konkretnymi dziełami. Wzorcowym przykładem takiego treningu byłyby *Żywoty równoległe* Plutarcha lub *O wzniosłości* Longinusa — prototypowy okaz niezliczonych praktyk retorycznych, które

stały się częścią kultury akademickiej i klasycznego modelu wykształcenia, sięgającego swymi korzeniami do greckiej *paidei*, a zanikającego wraz z osłabieniem kulturotwórczej roli języka łacińskiego. To również one współtworzyły wielowiekową tradycję akademicką, która w XIX wieku przejęta zostanie przez Humboldtowski model kształcenia, zinstytucjonalizowany w postaci „uniwersytetu kultury”, opartego na heglowskim fundamencie antropologicznym wyrażonym w idei *Bildung*; z żywotnych pokładów tej tradycji korzystać będzie młoda komparatystyka.

By nieco lepiej wydobyć historyczne uwikłanie porównania, tradycja wyznaczana przez *ars bene dicendi* podsuwa nam inne elementy konstelacji ustanowionej przez semantyczne przemiany i powinowactwa terminu. Kwintyliian, odwołując się do znanych fragmentów III księgi *Retoryki* Arystotelesa, przypomina przejęty od Homera obraz odważnego Achillesa (Kwintyliian 2012: 37), który przybiera albo kształt porównania, zwanego przezeń *similitudo*: „człowiek zrobił coś niczym lew” (Stagiryta: „runął jak lew”), albo metafory, określanej mianem *tra[ns]latio*, gdy mowa o człowieku, że „jest lwem” („runął lew”) (Arystoteles 1988: 247–248). Z punktu widzenia czytelnika terminującego w szkole rozmaitych teorii tego tropu, kognitywnej nie wyłączając, zastanawia nie tylko przejęcie i ugruntowanie przez autora *Kształcenia mówcy* Arystotelesowskiego zestawienia porównania z przenośnią (z technicznego, by tak rzec, punktu widzenia jest ona od niego krótsza i zamiast jedynie zbliżyć do siebie dwa obiekty, dąży do zrównania jednego z drugim), ale także echa znaczeń łacińskiego terminu, jakie odbijają się w językach nowożytnych: *similar*, *similaire*, *simile* wskazują dziś przede wszystkim na podobieństwo. Spostrzegamy ponadto, że w kontekście porównania u Stagiryty język odsyła w dość niespodziewane rejony: po pierwsze do obrazu, greckiego *eikón* będącego odpowiednikiem *similitudo* Kwintyliiana, i do metafory — odpowiadającej łacińskiej *tra[ns]latio* — która w dzisiejszych leksykonach wymazała część swych dawnych znaczeń, prowadząc głównie w domenę retoryki i poezji, a zapominając o przekładzie (*translation*, *translacja*). Można by rzec, że filologiczna rekonstrukcja i analiza historycznego splotu dyskursu osnutego wokół porównania z dyskursem zogniskowanym wokół metafory<sup>4</sup>, pozwala dostrzec w całej tej diachronicznie rozwijającej się, i momentami mocno zagmatwanej, konstelacji terminów interesujące punkty odniesienia: kryje się w niej bowiem, po pierwsze, domena obrazu (retoryka rzymska przypomina, że metafora pojawia się po to, by poruszać uczucia, wskazywać zjawiska i „stawiać je przed oczyma”), po drugie, strefa translacji rozumianej za łacińskim *transfero* jako akt przemieszczenia (Kwintyliian w swojej typologii gatunków metafory mówi o przenoszeniu znaczeń); po trzecie, jest w nim także miejsce na obszar wyznaczany przez dialektykę podobieństwa i różnicy (w *Kształceniu mówcy* mowa o podobieństwie znaczeniowym obiektów; Kwintyliian 2012: 38–39).

<sup>4</sup> Wywodząca się z *Retoryki* Arystotelesa tradycja łączenia metafory z porównaniem, ugruntowana następnie przez słynną formułę Kwintyliana z *Kształcenia mówcy* „metaphora brevior est similitudo”, obrosła w obszerną bibliotekę komentarzy. Twierdzenie Kwintyliana, jakoby metafora była skróconym porównaniem, ma współcześnie wielu przeciwników. Argumentację niektórych z nich podsumował w *Retoryce opisowej* Jerzy Ziomek, tłumacząc, że nieporozumienie wynika z genetycznie rozumianej zależności metafory od porównania. Wedle niego zależność ta wygląda odwrotnie, a kwestię długości ujmuje odnosząc formułę dłuższego porównania  $x$  jest jak  $y$  pod względem  $y_1$  do krótszej formuły metafory  $x$  jest  $y$  (przypominając modelowy dla Arystotelesa przykład łączący Achillesa z lwem). Niezależnie od tradycji i sposobu ustawiania relacji między porównaniem a metaforą, warto wziąć pod uwagę fakt, że oba zjawiska do dnia dzisiejszego bardzo często przedstawia się łącznie.

Do konstelacji tej można by, rzecz jasna, od razu dodawać kolejne elementy. Już wtedy gdy Arystoteles tłumaczy, w jaki sposób kształtują się relacje między porównaniem a przenośnią, odwołuje się do słynnego przykładu czary określanej jako „tarcza Dionizosa” oraz tarczy nazywanej „czarą Aresa”, a więc do metafory zbudowanej na zasadzie analogii, konstrukcji w równym stopniu odnoszącej się do „obydwu (...) jednorodnych członów”, wychodzącej od proporcjonalnego połączenia ze sobą relacji zachodzących między dwiema parami: czarą Dionizosa i tarczą przypisywaną Aresowi (Arystoteles 1988: 248)<sup>5</sup>. Zasada analogii, jak kilkakrotnie zaznacza, porządkuje też jego liczne przykłady zaczerpnięte m.in. od Peryklesa, Platona czy Demostenesa, a komentowany mikropoziom leksyki, składni czy stylu wpisuje się w praktykę świeckich ćwiczeń duchowych, o których była mowa wcześniej (paralela i analogia wchodziłyby wobec tego w pole oddziaływania wspomnianej na początku konstelacji).

Zarówno Arystoteles, jak i Kwintylijan na swój własny sposób porządkują relacje między porównaniem i metaforą, a trudność w uchwyceniu gry pewnych znaczeń czy różnic w inaczej ustawionych perspektywach i różnie rozłożonych akcentach ma dzisiaj w dużym stopniu charakter historyczno-przekładowy: by oddać Arystotelesowski *eikón* Kwintylijan odwołuje się do *similitudo*, a nie, jak moglibyśmy podejrzewać, *comparatio*, które służy jedynie jako termin pomocniczy, zsubstantywowany czasownik wywiedziony od *comparare*, a pełniący rolę służebnego narzędzia wyjaśniającego, jak działa *similitudo* czy *metaphora*. Kiedy Kwintylijan tłumaczy, w jaki sposób metafora wypełnia puste miejsce w języku lub pełni funkcję literackiego ornamentu, wychodzi od jej przedstawienia jako skróconego porównania (2012: 37), podczas gdy Arystoteles mówi o porównaniu (*eikones*) „jako formie przenośni wymagającej rozwinięcia” (1988: 248). Owo „rozwinięcie” to właśnie jeden z newralgicznych momentów każących zwrócić baczną uwagę na problematykę przekładu. Użyte przez Arystotelesa sformułowanie *logou deomenai*, jak zauważa autor polskiego tłumaczenia *Retoryki*, ma charakter mocno dwuznaczny: równie dobrze co na rozwinięcie, może wskazywać na brak „spójnika porównawczego”, w związku z czym chodziłoby tu o porównanie jako „formę przenośni, której brakuje jednego słowa” (Arystoteles 1988: 416)<sup>6</sup>.

U obu autorów znajdziemy również uwagi o powiązaniu wykorzystania metafor (i porównań) z kwestią *decorum*, stylistycznej stosowności; Kwintylijan zwraca uwagę na to, że tak jak skromne użycie metafor zdobi mowę, ich nadmiar czyni ją niezrozumiałą i napełnia

<sup>5</sup> Analogia (od gr. analogéin — odpowiadać jakiejś rzeczy) wskazuje na „odpowiedni stosunek” (*aequa ratio*), a znaczenie wpisane w nią przymyka lub przysłówka *aná* odsyła do podwojenia lub zwielokrotnienia odnoszącego się do *logos* (wyrazu, słowa, myśli, pojęcia, treści). Analogia, odnosząc się do proporcjonalnego podobieństwa między tym, co różne, została przejęta przez retorykę z matematyki (Tales, Pitagoras), gdzie wskazywała na geometryczną zasadę proporcji ( $A:B=C:D$ ). Stagiryta umieszcza analogię w kontekście teorii argumentacji, perswazji i uznaje za ważny element wpływający na stosowność stylu. Platon podkreśla jej rolę jako narzędzia epistemologicznego pozwalającego poznać nieznanne przez znane, bada jako oznaczenie matematycznych relacji między elementami kosmosu czy relację podobieństwa funkcji dwóch rzeczy. Cztery zasadnicze rodzaje analogii omawia w kontekście tej tradycji (zwłaszcza późniejszej scholastycznej i tomistycznej myśli zogniskowanej wokół problematyki *analogia entis*) i w kontekście rozumienia analogii jako sposobu bytowania, poznania i orzekania M. A. Krapiec, wyróżniając: analogię metaforyczną, analogię przyporządkowania (atrybucji), analogię proporcjonalności właściwej i analogię proporcjonalności transcendentalnej (Krapiec 2015: 203–322).

<sup>6</sup> O kłopotach przekładowych związanych z porównaniem (*sugkerisis*), podobieństwem (*omoiotes*) i analogią pisał. M. Skwara (1994: 132 et passim; Berteau 1980).

odrazą. Odrza i satysfakcja łączące się z użyciem przerośniętych skłaniają, by zapytać także o pożytki i niebezpieczeństwa wpisane w użycie porównań. Staną się one szczególnie widoczne, gdy odwołamy się do poetycko-retorycznej praktyki. Twórczości Williama Shakespeare'a buduje wokół porównania rozbudowaną galaktykę znaczeń: choć rozciąga się ona na całe dzieło Stratfordczyka, najwyraźniej dochodzi do głosu w pozostawionym przezeń cyklu sonetowym. Proponuję najpierw lekturę *Sonetu 18* (*Do czego cię przyrównać? Do dnia w pełni lata?* / *Shall I compare thee to a summer's day?*), jednego z najczęściej komentowanych wierszy całego zbioru (Krieger 1964; Fineman 1988; Vendler 1999; *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry* 2007; *A Companion to Shakespeare's Sonnets* 2010; *Shakespeare's Sonnets. Critical Essays* 2013; *The Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry* 2013; *Kłamlive postanie* 2005), by następnie zatrzymać się na innym węzłowym momencie całej sieci pojawiających się relacji i kontekstów porównania (Shakespeare 2011: 55):

Do czego cię przyrównać? Do dnia w pełni  
lata?  
Piękność twoja jest bardziej i świeża, i stała.  
Jeszcze w maju wiatr nieraz mrozem pęk  
omiata  
A letnia pora nie trwa, jak obiecywała.  
Niebios złociste oko to nazbyt świat pali  
Swoim żarem, to kryje blask za sine chmury;  
Nic, co piękne, pełnego piękna nie ocali,  
Odzierane zeń trafem lub prawem natury:  
Lecz twoje wieczne lato nie wie, co jesienie,  
Nie straci barwy, którą jest twoja uroda,  
Ani cię Śmierć nie wciągnie w zapomnienia  
cienie,  
Gdy w rymie, nad Śmierć trwalszym, prze-  
trwa wiecznie młoda.  
Póki tchu w piersiach ludzi, póki w oczach  
wzroku —  
Wiersz żyw będzie i tobie nie da zginąć  
w mroku.

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate:  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date;  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimm'd;  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance or nature's changing course  
untrimm'd;  
But thy eternal summer shall not fade,  
Nor lose possession of that fair thou ow'st;  
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,  
When in eternal lines to time thou grow'st:  
So long as men can breathe or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee.

(Przełożył Stanisław Barańczak)

Kunsztowna forma charakterystycznego dla poety sposobu korzystania z tradycji gatunku (układ rymów), z wyraźnie petrarkowskim rysem dzielącym semantycznie czternaście wersów na oktawę i sestyne, zwraca na siebie uwagę mistrzowskim operowaniem poetyką powtórzenia rozpisaną na rozmaite figury: antistasis (*every fair form fair sometime declines*), diakope (*more lovely and more temperate*), anaforę (*and... and*), isokolon (*so long... so long*) czy opartą na porządku aliteracyjnym antymetabolę ostatniego wersu. Każda z nich wpleciona została w służbę dwojakiego porównania rządzącego całą strukturą poetycką: otwierające wers *similitudo* (o charakterze jakościowym: jesteś jak letni dzień) zostaje następnie wzmocnione przez porównanie ilościowe, *comparatio*, dzięki któremu adresat wiersza (subwersywna dla konwencji gatunku postać młodzieńca w różnym stopniu obecna w polskich przekładach

sonetów) góruje swą urodą i przymiotami nad urokami kapryśnego lata. To podwójne porównanie rozwijają kolejne linijki. Ukazaną przez oktawę zmienność natury wzmacnia gnomiczna fraza „nic, co piękne, pełnego piękna nie ocali”, której anglojęzyczna postać wskazuje na stopniowy regres (*declines*), będący kwestią działania przypadku. Znajduje on swą przeciwagę w postaci pochwały niegasnącej urody adresata rozciągającej się na kolejne cztery wersy. Ten kontrast, wzmocniony przez charakterystyczną dla gatunku wolę dziewiątego wersu, również wpisuje się w otwierającą sonet machinę porównania, jeśli tylko przypomnimy sobie, że terminem *contraste* posługiwały się osiemnastowieczne francuskie podręczniki retoryki, gdy usiłowały przełożyć łacińskie *comparatio*. Nie musimy jednak szczegółowo eksplorować tej tradycji; wystarczy ponownie spojrzeć na przytoczony już wcześniej wyimek z pism Kwintyliana (Kwintylian 2012: 97), gdzie autor zestawia ze sobą postać prawnika i wojskowego, by przekonać się, że stawia on obok porównania antytezę (*contrapositio*), figurę opartą właśnie na kontraście semantycznym, wywołującą swoisty „efekt odpowiedzi”, wylaniający się z gry podobieństwa i różnicy<sup>7</sup>.

Wewnętrzne napięcia skupione wokół porównania w wierszu Shakespeare’a wykraczają poza tekst i rozciągają się na dynamikę całego cyklu sonetowego, tworząc pełną ruchu sferę o dwóch ogniskach połączonych ze sobą całą siatką relacji wyznaczaną przez inne wiersze; należą do niej zarówno te sonety, w którym o porównaniu mówi się wprost<sup>8</sup>, jak i przez orbitujące według tego pojęcia słowa, symbole, obrazy czy problemy: granic konwencji, niewspółmierności, czystości i skazy, szczerości, jednostkowości, procesu twórczego<sup>9</sup>. Drugie ognisko tej siatki wylania się przed naszymi oczyma w całej okazałości po lekturze *Sonetu 130*, należącego już do tej grupy tekstów, która odnosi się do postaci kobiety i kontrastuje z pracą porównania znaną nam z *Sonetu 18* (Shakespeare 2011: 167):

Nie słońcem jest ten promień, co z oczu  
jej pada;  
Czerwień jej warg ma odcień bledszy niż  
korale.  
Przy bieli śniegu pierś jej wydaje się śniada,  
Włos jej to włos — nie w złocie  
wyrzeźbione fale.  
Znam różę, których białość przechodzi  
w purpurę,  
Lecz nie takie się różę rumienia w jej cerze;  
Rozkoszniejszą woń mają perfumy niektóre

My mistress’ eyes are nothing like the sun —  
Coral is far more red than her lips’ red —  
If snow be white, why then her breasts are  
dun —  
If hairs be wires, black wires grow on her  
head:  
I have seen roses damasked, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight

<sup>7</sup> Antyteza zwykła podkreślać niepodobieństwo i różnicę, podczas gdy parateza zwracała uwagę na podobieństwa, nie było to jednak regułą, gdyż zarówno przedrostek *anty*, jak i *para* mogły odnosić się do jukstapozycji, co świadczy o zróżnicowanym niegdyś potencjale semantycznym obu przedrostków (Cassin 2014: 162).

<sup>8</sup> Zob. sonety numerowane jako 32, 35, 90, 142 o incipitach: „Jeśli żyć będziesz poza dzień, gdy między cienie”; „Nie trap się dłużej tym, co stało się z twej winy”; „Nienawidź, kiedy zechcesz, choćby w tym momencie”; „Grzechem moim jest miłość; twoją za to cnotą” (Shakespeare 2011: 69, 73, 127, 179).

<sup>9</sup> Jak w wierszach oznaczonych numerem 36, 84, 127, o incipitach „Tak, widać być musimy osobnymi dwoma”; „Gdzież złotousty mówca, który więcej powie”; „W przeszłym wieku nikt czerni nie równał ze złotem” (Shakespeare 2011: 73, 121, 165).



Niż tchnienie mojej miłej — nie więcej niż świeże.	Than in the breath that from my mistress reeks.
Lubię dźwięk jej słów — przecie gdy muzyka plynie,	I love to hear her speak, yet well I know That music hath a far more pleasing sound.
Czulej mnie ukolysze brzmieniami błogiem; Przyznaję, nie widziałem, jak chodzą boginie,	I grant I never saw a goddess go; My mistress when she walks treads on the ground.
Jedno wiem: moja stapa po realnej ziemi. Lecz w oczach mych przyćmiewa — powiem bez wahania —	And yet by heav'n I think my love as rare As any she belied with false compare.
Wszystko, czym ją fałszywe czynią porównania.	

(Przełożył Stanisław Barańczak)

Ten tryb negatywnego konfrontowania ukochanej z zestawem poetyckich rekwizytów bliższych konwencji gatunkowym ugruntowanym przez Petrarę, skonstruowany w poetyce *antiblason*, określony został przez Gibbonsa mianem retoryki apofatycznej (2015: 89). Odwraca ona konwencjonalny porządek, demaskuje jego upowszechniające tryby, w których gubi się jednostkowość osoby i uczucia. Wywrócona na nice konwencja służy paradoksalnie wzmocnieniu przewrotnie apologetycznego wymiaru wiersza ujawnionego w ostatnim dwuwiersiu i stanowi próbę kształtowania własnej poetyki szczerości. Wydobywa nieodzowny, a zarazem podstępny, wymiar porównania, nieuniknioną obecność konwencji, która jednocześnie utrwała i zniekształca obraz tego, do czego się odnosi (*false compare*). Fałsz sygnalizowany przez ostatni wers przywodzi na myśl słowa wypowiedziane przez Morwę w komedii *Wiele hałasu o nic* (akt II, scena V), będące reakcją na moralną autodiagnozę innego bohatera. Służy temu wykorzystująca malapropizm gra z językiem przysłów („comparisons are odorous” wobec prowerbialnego „odious”), ostrzegająca przed pułapkami porównania<sup>10</sup>. Owa niestosowność porównania nie pojawia się jednak tak dobitnie w polskiej frazie proponowanej przez Barańczaka, podczas gdy Szekspirowski Dogberry nawiązuje wyraźnie do ugruntowanej już formuły sięgającej lat czterdziestych XV wieku, poezji mnicha Johna Lydgate’a, 1436–1437 (Lydgate 1961–1962), i późniejszego cytatu wykorzystanego przez Johna Fortescue w traktacie o angielskim prawie konstytucyjnym z 1471 roku (Fortescue 1917: 29), który podkreśla wstręt, wręcz nienawiść wpisana w porównanie. Podobną diagnozę wypowiada jedno z przysłów francuskich („comparaisons sont haïneuses”), a językową kliszę, z której korzysta Shakespeare podejmą następnie kolejni twórcy John Donne, Robert Burton, Jonathan Swift, William Hazlitt (Donne 2007: 26–27; Burton 2001: 266; Swift 1834: 332; Hazlitt 1903: 141), Miguel de Cervantes w Hiszpanii czy Francesco Berni we Włoszech (Cervantes 2014: 502–503; Berni 1876: 116).

W przytoczonych próbkach praktyki poetyckiej Shakespeare’a widać, że porównanie wpisane w język sprzyja komunikacji i jednocześnie ją utrudnia: współtworząc konwencję, staje się czymś nieuniknionym, a zarazem czymś, co budzi opór, co w zuchwały, mówiąc językiem Hazlitta, sposób łączy ze sobą dwie rzeczy, z których jedna staje się nieadekwatnym,

<sup>10</sup> „Morwa: Nie urządzajmy tutaj towarzystwa wzajemnej odoryzacji, sąsiedzie Kwasiku” [„Dogberry: Comparisons are odorous. ‘Palabras’, neighbour Verges”]; Shakespeare 1998: 159] (Shakespeare 2012: 896).

choć często nieuniknionym, punktem odniesienia dla drugiej, urastając do rangi powszechnie obowiązującego standardu<sup>11</sup>. Jego obiektywizm i nienaruszalność szczególnie chętnie podważać będzie hermeneutyka spod znaku mistrzów podejrzeń, wykorzystywana często, by wskazywać niebezpieczeństwa nadużyć, na jakie narażona była zbyt pewna siebie komparatystyka. Na swój sposób niebezpieczeństwa te ujawnia także cykl sonetowy Shakespeare'a, obnażając z jednej strony, jak w sonecie 84, bezradność i niewystarczalność języka w obliczu bogactwa i złożoności natury — pierwowzoru, wobec którego „najwymowniejszą z pochwał” byłoby tautologiczne uwielbienie wpisane w formułę „jedynie ty jesteś tobą” [„you alone are you”] (Shakespeare 2011: 120). Z drugiej jednak strony w wierszu tym mamy do czynienia z afirmacją pisania i utrwalania w słowie, dla którego owa tautologia oznacza kres, wyczerpanie — śmierć *similitudo* skazującą poetę na milczenie, z czego autor sonetów doskonale zdawał sobie sprawę.

Oba wymiary porównania (twórczy i niszczący), jakie pojawiają się u Shakespeare'a, wpisują się w genealogię badań porównawczych zarówno we Francji, jak i w Polsce. Tradycja retoryczna czyni z *comparatio* część modelu wykształcenia o wyraźnych ambicjach moralizatorskich, co widać w wykładach z literatury porównawczej Ludwika Osińskiego (1861) czy historii powstania antologii François Noëla i François de La Place'a, opatrzonej znaczącym podtytułem *Cours de littérature comparée (Leçons françaises de littérature et de morale* 1816). Z czasem porównanie traktowane jako fundament nowej, akademicko umocowanej, metody studiowania literatury, jako podstawa nowej dyscypliny (komparatystyki) coraz częściej i na większą skalę służyć będzie za narzędzie umożliwiające wychodzenie w stronę językowej, kulturowej, etnicznej inności, poszerzanie granic poznania i literackiego oddziaływania, rozbudowę dotychczasowych szlaków recepcji — na co zwracał uwagę Goethe, odwołując się do idei *Weltliteratur*. Z drugiej, drzemie w nim także siła zawłaszczania, czy wręcz kolonialnej przemocy (Bhattacharya 2016), redukująca ową inność, wymuszająca niepowtarzalność i jednostkowość, wprowadzająca tak wyraźny dla komparatystyki dziewiętnastowiecznej (ale i nieobcy dzisiejszej) element współzawodnictwa, obarczony niejednokrotnie nacjonalistycznym nacechowaniem.

Warto zaznaczyć, że do tradycji retoryki kształtującej początki badań porównawczych należałoby dodać kolejne źródło refleksji nad naturą porównania, jakim jest tradycja filozoficzna. W jej perspektywie znaczenia nabiera moment, w którym Arystoteles kieruje swą uwagę ku porównaniu i metaforze. Jak podkreśla Derrida (2002: 288–289), zarówno w *Poetyce*, jak i III księdze *Retoryki* określa go teoria *leksis*, obejmująca formę językową i myślenie rozumiane jako wytwór mowy, gdy sens usiłuje wyjść z siebie po to, by się wyrazić i ujawnić w języku. To również ten moment *Poetyki*, w którym rozpoczyna się rozprawa o *mimesis*, a kategoria ta „nie funkcjonuje bez teoretycznego ujęcia podobieństwa czy zbieżności, to znaczy bez tego, co zawsze zakłada się jako warunek metafory. *Homiosis* to nie tylko składowa pojęcia prawdy (*aletheia*), która rządzi całym łańcuchem — jest

<sup>11</sup> Wpisany w porównanie proces standaryzacji, tworzenia wzorca i miary najlepiej oddaje dziś włoski termin *paragone* funkcjonujący obok *comparazione* (łac. *paragonare* — porównywać; średn. gr. *parakone* — oselka do ostrzenia), wskazujący też na kamień probierczy. Paragon dotarł w XVI w. do angielszczyzny, za pośrednictwem francuskiego archaizmu, i oznaczał osobę lub rzecz uznawane pod jakimś względem za najlepszy przykład (*Oxford Dictionary of Word Origins* 2010: 310). W polszczyźnie paragon oznacza dziś kwit, dowód zapłaty, dawniej także wskazywał na porównywanie, współzawodnictwo, „wyścigi”, używano też czasownika „paragonować” w znaczeniu „porównywać” (Linde 1811: 634).

tym bez czego zabieg metaforyczny jest niewykonalny” (Derrida 2002: 294–295). Tym samym refleksja nad zależnością porównania i metafory stojąca u początków retoryki wpisuje się w długi łańcuch zachodniej metafizyki, a wspomnianą wcześniej konstelację należałoby rozszerzyć, jak czyni to autor *Białej mitologii*, o takie elementy, jak wypowiedź, głos, rzeczownik, znaczenie, nazwa, naśladowcze przedstawienie czy podobieństwo (*logos, phone semantike, semainein, onoma, mimesis, homoiosis*). W nich właśnie retoryka spotyka się z filozofią, a bez tego spotkania trudno mówić o dziewiętnastowiecznej instytucjonalizacji porównania, jej (zarówno pozytywnych, jak i negatywnych) konsekwencjach dla przyszłego rozwoju dyscypliny i obecnych projektów jej odnowy.

---

## Bibliografia

- Apter Emily (2006), *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton UP, Princeton–Oxford.
- (2013), *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Verso, London–New York.
- Arystoteles (1988), *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, PWN, Warszawa.
- Balakian Anna (1989–1994), *Literary Theory and Comparative Literature [w:] Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association*, t. III, red. E. Kushner, D. H. Pageaux, Peter Lang, Bern.
- Berni Francesco (1876), *L'Orlando Innamorato di Matteo M. Boiardo, rifatto da Francesco Berni*, Tipografia all'insegna di Dante, Firenze.
- Berteau Roland (1980), *L'opposition „comparatio” vs „similitudo” dans la rhétorique latin*, „Latomus”, t. 39.
- Bhattacharya Baidik (2016), *On Comparatism in the Colony: Archives, Methods, and the Project of Weltliteratur*, „Critical Inquiry”, no. 42.
- Burton Robert (2001), *The Anatomy of Melancholy*, The New York Review of Books, New York.
- Carvalho Tania Franco (1999), *Littérature comparée et théories littéraires: le sens du rapprochement [w:] Littérature comparée. Théorie et pratique*, ed. A. Lorant, J. Bessière, Honoré Champion, Paris.
- Cervantes de Miguel (2014), *Don Kichot z La Mancezy*, przeł. E. Boyé, Wydawnictwo mg, Kraków.
- Companion to Shakespeare's Sonnets* (2010), ed. M. Schoenfeldt, Wiley-Blackwell, Malden, Oxford, Chichester.
- Comparison: Theories, Approaches, Uses* (2013), ed. R. Felski, S. Stanford Friedman, The Johns Hopkins UP, Baltimore.
- Culler Jonathan (1979), *Comparative Literature and Literary Theory*, „Michigan Germanic Studies”, no. 5/2.
- Curtius Ernst Robert (1997), *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Universitas, Kraków.

- Cyceron Marek Tulliusz (2015), *W obronie Mureny* [w:] *Mony*, przeł. S. Kolodziejczyk, J. Mrukówna, D. Turkowska, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty.
- Derrida Jacques (2002), *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym* [w:] *Marginesy filozofii*, przeł. J. Margąński, A. Dziadek i P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Dionisius of Halicarnassus (1910), *On Literary Composition*, ed., transl. W. Rhys Roberts, Macmilan, London.
- Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon* (2014), ed. B. Cassin, transl. S. Rendall, Ch. Hubert, J. Mehlman, N. Stein, M. Syrotinski, transl. ed. E. Apter, J. Lezra, M. Wood, Princeton UP, Princeton–Oxford.
- Donne John (2007), *Elegy 2. The Comparison* [w:] *John Donne's Poetry: Authoritative Texts, Criticism*, ed. D. R. Dickson, W. W. Norton & Co, New York.
- Faires des sciences sociales. Comparer* (2012), ed. O. Remaud, J. F. Schaub, I. Thireau, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Ferris David (2010), *Dyscyplina poza dyscypliną*, przeł. J. Momro, T. Bilczewski [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, pod. red. T. Bilczewskiego, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Fineman Joel (1988), *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, University of California Press, Berkeley.
- Fortescue John (1917), *Commendation of the Laws of England*, transl. F. Grigor, Sweet and Maxwell, London.
- Gasché Rodolphe (2010), *Porównawczo teoretyczna*, przeł. J. Momro [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, pod. red. T. Bilczewskiego, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Gibbons Reginald (2015), *On Apophatic Poetics (I): „Teach Me That Nothing”* [w:] *How Poems Think*, University of Chicago Press, Chicago.
- Hankiss János (1959), *Théorie de la Littérature comparée* [w:] *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. I, ed. W. P. Friedrich, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Hazzlit William (1903), *On Thought and Action* [w:] *Table Talk: Essays on Men and Manners*, G. Richards, London 1903.
- Kareński-Tschurl Mateusz (2001), *Porównanie jako prze-żnaczenie*, „Teksty Drugie”, nr 6/71.
- Kłamlive postanie: lektury sonetów Shakespeare'a* (2005), red. M. Gibińskiej, A. Pokojskiej, Universitas, Kraków.
- Krapiec Mieczysław Albert (2015), *Język analogiczny* [w:] *Język i rzeczywistość*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin.
- Krieger Murray (1964), *A Window to Criticism: Shakespeare Sonnets and Modern Poetics*, Princeton UP, Princeton.
- Kwintylian Marek Fabiusz (1951), *Kształcenie mówcy*, ks. I, II, X, przeł. M. Brożek, Ossolineum, Wrocław.
- (2012), *Kształcenie mówcy*, ks. VIII 6–XII, przeł. S. Śnieżewski, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Koziołek Ryszard (2011), *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kudra Andrzej (2009), *Konceptualizacja porównaniowa. Próba typologii*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 12.
- Linde Samuel B. (1811), *Słownik języka polskiego*, t. 2, cz. 2. P, u Autora, Warszawa.

- 
- Lydgate John (1961–1962), *The Debate of the Horse, Goose, and Sheep* [w:] *The Minor Poems of John Lydgate*, ed. H. Noble MacCracken, Oxford UP, London.
- Leçons françaises de littérature et de morale* (1816), ed. F. J. M. Noël, F. de La Place, wyd. 7, Le Normant, Paris.
- Moretti Franco (2015), *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Osiński Ludwik (1861), *Wstęp do nykładu literatury porównawczej* [w:] *Dziela*, t. 2, nakładem wdowy po Autorze, Warszawa.
- Oxford Dictionary of Word Origins* (2010), ed. J. Cresswell, Oxford UP, Oxford, New York.
- Shakespeare William (1998), *Much Ado About Nothing*, ed. S. P. Zitner, Oxford UP, Oxford–New York.
- (2011), *Sonety*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków.
- (2012), *Wiele hałasu o nic*, przeł. S. Barańczak [w:] *Komedie w przekładzie Stanisława Barańczaka*, Znak, Kraków.
- Shakespeare's Sonnets. Critical Essays* (2013), ed. J. Schiffer, Routledge, New York, London.
- Skwara Marek (1994), *O Arystotelesowskiej teorii dowodzenia retorycznego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- Spivak Gayatri Chakravorty (2003), *Death of a Discipline*, Columbia UP, New York. Polski przekład pierwszego rozdziału: *Przekraczanie granic*, przeł. E. Kraskowska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, pod. red. T. Bilczewskiego, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Swift Jonathan (1834), *An Answer to a Scandalous Poem* [w:] *The Poetical Works of Jonathan Swift*, vol. III, William Pickering, London.
- The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry* (2007), ed. P. Cheney, Cambridge UP, Cambridge.
- The Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry* (2013), ed. J. F. S. Post, Oxford UP, Oxford.
- Vendler Helen (1999), *The Art of Shakespeare's Sonnets*, The Belknap Press, Cambridge–London.
- Vigh Árpád (1986), *Porównanie i podobieństwo*, przeł. M. Tomicka, „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- Ziomek Jerzy (2000), *Retoryka opisowa*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Warszawa–Wrocław–Kraków 2000.
-



**AGNIESZKA CZYŻAK**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu\*

## **Filozof czyta teksty kultury, albo dlaczego zapominamy o Kołakowskim**

Philosopher reads culture textes or why we forget about Kołakowski

### Abstract

The main goal of the article is approaching the peculiar character of Leszek Kołakowski's textual activities. Polish philosopher used the most important textes of European culture (especially the Bible) to create his own works — renarration of myth was a vehicle to understanding contemporary problems. His compositions were also connected with oral tradition and philosophy of dialogue. Those choices had also genological effects — in Kołakowski's litterary and popularizing output prevailed lectures, tales, sermons, parables and allegories.

\* Zakład Poetyki i Krytyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ul. Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań  
e-mail: [agnieszkaczy@tlen.pl](mailto:agnieszkaczy@tlen.pl)



Obecność Leszka Kołakowskiego w dziejach polskiej kultury drugiej połowy XX wieku pozostaje faktem bezspornym, pomimo tego, że od końca lat sześćdziesiątych przebywał na emigracji. Twórczość literacka filozofa również pozostawała przedmiotem namysłu — powstawały nawet prace magisterskie na wydziałach filologicznych dotyczące analizy i interpretacji pisanych przez niego bajek, opowieści, wykładów czy rozmów. Od lat osiemdziesiątych jego dzieła znajdowały się w spisach lektur przedmiotów takich jak wiedza o kulturze czy kultura europejska. Uczestnik kultury skupiony na mediacyjnej i wehikularnej funkcji swoich tekstów pozostawał przez dekady ważnym punktem odniesienia w polskim życiu intelektualnym.

Prowokacyjny tekst z 1959 roku *Kaplan i blaźna*, zrazu odczytywany przede wszystkim jako krytyka totalitaryzmu stalinowskiego, czytany w kolejnych dekadach objawiał swą antysystemową aktualność. Diagnoza opatrzona podtytułem *Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia* okazała się także manifestem niezależności i projektem osobistego zaangażowania we współczesną kulturę. W zakończeniu padła przecieź deklaracja:

Opowiadamy się za filozofią blaźna, a więc postawą negatywnej czujności wobec absolutu jakiegokolwiek, nie w rezultacie konfrontacji argumentów, albowiem w tych sprawach wybory główne są wartościowaniem. (...) Jest to opcja za wizją świata, która daje perspektywę uciążliwego uzgadniania w naszych działaniach wśród ludzi żywiołów najtrudniejszych do połączenia: dobroci bez pobłażliwości uniwersalnej, odwagi bez fanatyzmu, inteligencji bez zniechęcenia i nadziei bez zaślepień. Wszystkie inne owoce myślenia filozoficznego są mało ważne.

(Kołakowski 2003: 201)

Z dzisiejszej perspektywy widać, iż wierność tej deklaracji rozciągała się na całą twórczość Kołakowskiego, również tę literacką (czy raczej para-literacką) oraz publicystyczną, w niej bowiem także ważniejsze było „uciążliwe uzgadnianie żywiołów” niż dążenie do artystycznego spełnienia. Znany i wielokrotnie komentowany esej dowodził nadto, iż w dorobku twórcy — obok hermetycznych ze swej natury dociekań filozoficznych — istotne zarówno dla niego samego, jak i jego odbiorców, okazały się teksty o pozanaukowym charakterze.

Podobną prawidłowość dostrzec można w działaniach podejmowanych po roku 1989, kiedy przez pewien czas Kołakowski stał się „postacią medialną” — wtedy ponownie projekt nauczania przez odsłanianie niespójności wszelkich systemów okazał się osią

prezentowanych rozważań. W konferencjach organizowanych pod hasłem *Rozmowy w Castel Gandolfo* — których plonem były publikacje książkowe — Kolakowski przyjmował na siebie obowiązek pozostawania sceptykiem, zawsze otwartym na dialog. W wykładzie wygłoszonym na sesji, której tematem przewodnim była „Tożsamość w czasach zmiany” przekonywał:

Na miejscu będzie tu przypomnienie, iż potwierdzenie własnej tożsamości czy to przez jednostkę, czy przez grupę etniczną lub ciało religijne nosi w sobie niebezpieczeństwo agresji i dążenie do panowania nad innymi; broniąc swej prawowitości, jednostka łatwo nabiera przekonania, iż musi ją utwierdzać przez rozszerzenie swej władzy; naród chroni swą tożsamość przez wrogość wobec innych narodów, przez podbój i dominację; ciało religijne jako nosiciel prawdy *par excellence* z łatwością ulega pokusie sądenia, iż przysługuje mu prawo i obowiązek unicestwiania wrogości prawdy. (Kolakowski 1995: 55)

Tożsamość miała pozostawać sferą negocjacji i otwartości na inność, a nie podstawą uzasadniania dominacji nad ludźmi o innych przekonaniach, wierze czy przynależności etnicznej.

Swoistym apogeum obecności Kolakowskiego w sferze polskiej kultury był przełom tysiącleci, kiedy oprócz wydawanych nowych tekstów i wznawianych starych pism filozofa, w przestrzeni publicznej funkcjonowały także jego wywiady radiowe czy telewizyjne dyskusje oraz programy, takie jak choćby niezwykle popularne *Mini wykłady o maxi sprawach* — a większość z nich zyskiwała wersję drukowaną. Późniejszy powolny proces wygasania popularności Kolakowskiego współgrał z ogólniejszymi przemianami kulturowymi, przede wszystkim z postępującą sekularyzacją życia codziennego z jednej strony, a z drugiej z petryfikowaniem form kultu. Kiedy w roku 2014 został pośmiertnie wydany esej *Jezus ósmieszony*, jego ukazanie się nie wywołało szczególnych reakcji polemicznych czy apologetycznych — ani ideowego odrzucenia, ani prowadzącej do dalszych dyskusji aprobaty. Pierwsze słowa tekstu „O Jezusie przeczytać można, co tylko się chce” (Kolakowski 2014: 7) nie stały się zachętą do ponownienia namysłu nad rolą Chrystusa w dziejach świata i jego roli dla współczesności.

W przypadku tekstów nieukończonych, nie przygotowanych do publikacji, a wyrwanych po śmierci autora z jego spuścizny, można zastanawiać się nad moralnym aspektem decyzji spadkobierców — jest to jednak także asumpt do zadawania pytań, dlaczego praca nad utworem została zarzucona. Dziś sądzić można, że główną przyczyną był zbyt jednoznaczny — jak na przyzwyczajenia Kolakowskiego, a tym samym zbyt jednostronnie dydaktyczny charakter tekstu. Pisany w latach osiemdziesiątych w pewien sposób przestał być nośny w następnej dekadzie, po roku 1989, wówczas zresztą Kolakowski podjął trud wspierania przemian i budowania podwalin nowej rzeczywistości. Specyficzna odmiana filozofii obecności, uczestnictwa i dialogu znajdowała wyraz w podejmowanych przez myśliciela działaniach publicznych.

W roku 2002, z okazji 75. rocznicy urodzin filozofa, „Tygodnik Powszechny” wydał poświęcony jego myśli „Apokryf”. Redakcja w słowie wstępnym zestawiała dwie kluczowe wypowiedzi: „W jaki sposób Leszek Kolakowski, filozof pozytywista, materialista i marksista stał się Kolakowskim-mędrcom?” — zastanawiał się Czesław Miłosz. A Charles Taylor nazwał Kolakowskiego „samotnym podróżnikiem, przenikliwym krytykiem wszystkich intelektualnych szkół, prawdziwym, acz sceptycznym myślicielem” i „współczującym

obserwatorem wiary chrześcijańskiej”. Redakcja wybrała — a do tego numeru pisma napisali artykuły m.in. Barbara Skarga, Bogusław Baczko, ks. Adam Boniecki, abp Józef Życiński i o. Jan Andrzej Kłoczowski — cytaty z Miłosza (2002: 3) i (Taylor 2002: 4), sugerując, iż ci dwaj twórcy najbardziej zbliżyli się do rozpoznania fenomenu Kołakowskiego. Miłosza fascynował przebieg procesu (warunkowanego historycznie) przejścia buntownika, który nie zrezygnował z gestów krytykującego wszelkie porządki „błazna” na pozycję mędrca — czyli po części kapłana wspólnotowego życia.

W przesłaniu Charlesa Taylora, w którym jak zawsze istotne pozostaje przekonanie, że „istotą nowoczesnej religii, w epoce metafizycznej bezdomności, w obliczu kryzysu sensu i zwątpienia w możliwość dobra, jest wyrażanie jej konstytucji poprzez indywidualne uznanie” (Wittekind 2008: 251) Kołakowski stał się indywidualistą-samotnikiem, który zdołał — może dzięki empatycznemu nastawieniu wobec świata — dotrzeć ze swą krytyką do szerszego grona odbiorców. Jednocześnie jednak z pozycji zdeklarowanego agnostyka potrafił z rzetelną wnikliwością śledzić przemiany wiary chrześcijańskiej i diagnozować jej wpływ na budowanie europejskiej tożsamości.

Teksty kultury wyrosły z chrześcijańskiego pnia, a przede wszystkim przynależące do jego korzeni, były dla Kołakowskiego kanonem wyobrażeń pozwalających na nawiązanie wspólnotowego dialogu. Inaczej niż dla Northorpa Frye’a, dla którego Biblia pozostawała „wielkim kodem” literatury, jej wielorako odsłaniającym się wzorcem, obejmującym również struktury fabularne (Frye 1998: 31-35), dla Kołakowskiego pozostawała przede wszystkim kodem pozwalającym diagnozować współczesność. Frye pisząc o Hiobie, o jego wierze w to, że ma obrońcę, tak rozwijał analogię: „pragnie także, podobnie jak bohater *Procesu* Kafki — który przypomina jakiś „midrasz” oparty na Księdze Hioba — żeby oskarżyciel ujawnił się umożliwiając Hiobowi przynajmniej poznanie aktu oskarżenia” (Frye 1998: 195).

Kołakowski w *Kluczu niebieskim* przekonuje z kolei, iż należy rozważyć wiele moralów wynikających z historii Hioba:

Niektóre z nich są bardzo proste; tak na przykład moral, iż należy zrewidować przysłowie głoszące, że gdzie się dwóch klóci (np. Jehowa z Szatanem), tam trzeci korzysta; również drugi moral, iż ludzie prości mają powody, by się wystrzegać przyjacielskich swarów między innymi; również trzeci moral, iż cnota wierności za wszelką cenę nie wymaga wcale wybitnego umysłu. (Kołakowski 1990: 143)

W takim zestawieniu widać rozdziew intencji i założeń — o ile Frye dążył do pochwylenia specyfiki mitu i mitologii oraz ich funkcji kulturotwórczych, o tyle Kołakowskiemu zależało, by poprzez mit nawiązywać dialog ze współczesnością.

Istnienie w dialogu i poprzez dialog stało się równoznaczne z wskazywaniem zrębów ponadjednostkowej tradycji, która mogłaby stać się płaszczyzną porozumienia. Jednocześnie filozof dawał sobie prawo indywidualnego wpływu na wyznaczanie granic wspólnego obszaru i dokonywania — zawsze nieostatecznych — działań hierarchizujących i porządkujących. Seria trzech tomów wykładów zatytułowanych *O co nas pytają wielcy filozofowie* zawierała wspólny dla nich wszystkich wstęp *O co mi chodzi w tych wykładach?*, w którym autor odpierając spodziewane zarzuty samowoli w sferze wartościowania, stwierdzał: „Trzymam się więc własnego wyboru i nie mam siły, by z każdym się spierać, co powie »nie ten jest wielki, ale inny«” (Kołakowski 2007: 6).

W ostatnim tomie serii zatytułowanej przekornie: *O co nas pytają wielcy filozofowie* (nie zaś, co byłoby bardziej oczywistą perspektywą: „o co my pytamy wielkich filozofów”), po Edmundzie Husserlu, Martinie Heideggerze, Karlu Jaspersie pojawiła się postać nieoczekiwanie burząca (przybliżoną) chronologię. Powinien to być, jak stwierdzał autor, Ludwig Wittgenstein, ale tu dodał komentarz: „uprzytomniłem sobie, że mimo moich lektur, zarówno tego filozofa, jak i kilku dobrych, naprawdę dobrych o nim rozpraw, nie wiem nadal, o co mu właściwie chodzi (to jest moje własne, nie zaś Wittgensteina kalektwo umysłowe)” (Kolakowski 2007: 107). Ten retoryczny chwyt umożliwił, by „wszelkiej chronologii urągając” zakończyć serię sylwetką twórcy neoplatonizmu, określonego jako jeden z najtrwałszych filarów filozoficznej kultury europejskiej: „pomysły filozoficzne Plotyna weszły w różnych wersjach do teologii i filozofii chrześcijańskiej; tam je głównie śledzimy, w tamtych, zwykle przemienionych formach zadajemy im pytania.” (Kolakowski 2007: 107–108). Zgodnie z zasadą: nie ten wielki, który stworzył wielki system filozoficzny, ale ten wielki, który pozostaje ważny dla kultury, jej przemian i współczesnego stanu, myśl Plotyna stała się punktem dojścia przedstawionych rozważań — o nie tyle popularyzatorskim, co propedeutycznym charakterze.

Kolakowski stwierdzał wprost w jednym ze swoich najbardziej znanych kazań:

Niechrześcijanie nie tylko mają prawo z niepokojem zastanawiać się nad kształtem chrześcijaństwa i jego losem, ale z oczywistych powodów powinni to czynić. Chrześcijaństwo należy do naszego wspólnego dziedzictwa i być całkiem niechrześcijaninem oznaczałoby wyłączyć się z tej kultury. (Kolakowski 1984: 152)

Nawiązanie do formuły „kazania” w tekście *Czy diabeł może być zbawiony* nie jest tylko stylizacją. Kolakowski zawarł w (i dzięki) niej istotne przesłanie. Oczywiście na postawione w tytule pytanie człowiek nie zna odpowiedzi i nie może rościć sobie prawa do rozsądzenia spornej kwestii. Jednak z nadrzędnej wątpliwości zrodzonej u początku dziejów chrześcijaństwa wysnuć można wskazanie moralne. Jeśli rzeczywiście nie istnieje możliwość rozsądzenia kwestii hipotetycznego zbawienia Szatana, to i tak wskazaniem do działania człowieka na ziemi powinno stać się przekonanie, że nie może on zostać zbawiony. Tylko wtedy zdola w swym codziennym postępowaniu odzębnić się od pokusy czynienia zła.

Agnostyk czytał chrześcijańską „historię grzechu”, by wskazywać konieczność zachowywania czujności wobec wszelkich, także skrywanych czy przesłanianych aktualną ideologią, przejawów Zła. Z kolei historię Zbawienia odczytywał jako projekt zaszczepienia ludzkości idei bezinteresownego Dobra. W przywołanym wcześniej esej *Jeżus ośmieszony* (choć raczej „bezsukutecznie ośmieszony”) znalazły się fragmenty wykoncypowanego dialogu apologety ze sceptykiem, w istocie podającego w wątpliwość obie postawy. W sporze o zmartwychwstanie apologeta przekonuje: „Można tylko powiedzieć, że nie ma przekonujących racji, by powiedzieć, że jest niemożliwe. A więc jest możliwe.” Na co sceptyk odpowiada: „Nie. Zakładając, że nie możemy dowiedzieć, iż jest niemożliwe, nie mamy jeszcze prawa powiedzieć: jest możliwe. Raczej: jest możliwe, że jest możliwe, ale jest równie możliwe, że jest niemożliwe” (Kolakowski 2014: 64).

Ośmieszenie postaw zajmowanych w sporze jest zarazem ośmieszeniem przyczyny sporu, czy raczej sposobu postawienia problemu. Dla uznania roli Chrystusa w dziejach Europy, nie jest istotne zdobycie dowodów na jego rzeczywisty powrót z zaświatów. Należy raczej zastanawiać się jak wyglądałby dzisiaj świat i Europa, gdyby nie zapisałby się w ich dziejach. Jan Andrzej Kłoczowski stwierdzał w posłowiu:

Sceptyk Kołakowskiego nie jest cynikiem (...) Jest bowiem głęboko przekonany, że kryzys naszych dni nie zostanie nigdy rozwiązany przez nowe, coraz bardziej „płynne” (jak pisze Bauman) filozofie — trzeba na nowo odkryć to, co już od dawna posiadamy. (Kłoczowski 2014: 134)

Dlatego tak ważne okazują się powroty — czytanie od nowa tekstów kultury, także tych, które nie mają wersji kanonicznej. Ponawianie namysłu nad tradycją służy jej ożywianiu i dostosowywaniu sposobów jej odczytywania (nie zaś jej samej) do potrzeb kolejnych pokoleń odbiorców.

Kołakowski stwierdzał z najgłębszym przekonaniem: „dwaj ludzie, którzy do zbudowania kultury europejskiej decydująco się przyczynili — Jezus i Sokrates — nigdy, ani zdania nie napisali, obu znamy z wtórnych przekazów” (Kołakowski 2004: 9). Tym większym wyzwaniem staje docieranie do sedna owych zapośredniczonych testamentów, uznawanych przez filozofa za najistotniejsze przesłanie dla ludzkości jako wspólnoty i dla każdej jednostki z osobna. Przede wszystkim jednak obu uznać można za wzorcowe postacie Nauczycieli — głoszących swoje przesłanie nie poprzez gotowe formuły i dogmaty, lecz niekończące się serie pytań, przykładów, przypowieści. Nauczycieli, którzy nie dążyli do wytworzenia własnej szkoły dla wybranych uczniów, lecz nauczania każdego spotkanego człowieka, członka ludzkiej wspólnoty.

Tradycja kultury oralnej to pamięć rzeczywistości nie „skażonej” przez pismo. Walter Ong przekonywał: „Uwolnienie naszego rozumienia języka od odchylenia cyrograficznego i typograficznego jest zapewne trudniejsze aniżeli sobie wyobrażamy” bowiem złożoność i bogactwo przekazu ustnego sprawia, że nie poddaje się on zabiegom możliwym do przeprowadzenia na tekście utrwalonym w określonym kształcie, zapisie (Ong 1992: 111–112). W rozważaniach Onga to rozmowa, komunikacja twarzą w twarz jest podstawą porozumienia, a człowiek może uczestniczyć w drugim, do którego mówi — tym samym w dialogowej interakcji przekracza siebie. Nawiązywanie takiej relacji jest dobrowolnym otwarciem się na słowa innego człowieka, a zatem i na niego jako istotę ludzką. Spotkanie wiąże się z ryzykiem utraty autonomii, które jednak jest niezbędne dla procesu międzyludzkiego porozumienia (Obirek 2010: 145).

W wydanym w roku śmierci Kołakowskiego wywiadzie-rzece, który przeprowadził Zbigniew Mentzel padają słowa: „Ludzkość nie przetrwa bez wiary w braterstwo, nawet jeśli w praktyce jest ono nieosiągalne” jednak sama idea braterstwa „może stać się zagrożeniem dla ogółu, jeśli jej zwolennicy zaczną wyobrażać sobie, że posiadają jedynie słuszną receptę na jej urzeczywistnienie” (Mentzel 2009: 100). Zatem wedle Kołakowskiego to nie zbiory reguł i nakazów, lecz otwarcie na dialog byłoby drogą zbliżającą do urzeczywistnienia idei braterstwa. Dialog natomiast okazuje się możliwy przy zakwestionowaniu binarnych opozycji w sferze kultury, podziałów na przestrzeń religijną i antyreligijną, filozoficzną i afilozoficzną, humanistyczną i niehumanistyczną. Z tego punktu widzenia

kapłaństwo i błazeństwo — już nie jako działania opozycyjne wobec siebie — mogą być postrzegane jako funkcje pełnione w służbie słowa mówionego, z natury antysystemowego i egalitarnego (Obirek 2010: 239), a tym samym wspierające żywotność ludzkich wspólnot. Kołakowski w dokonanej po latach rewizji przyznawał nadto, że i kapłana, i błazna można postrzegać jako protagonistów kulturowej kreatywności (Kołakowski 2002: 12–13).

Otwarcie na wszelkie formy dialogu w przypadku Kołakowskiego nie stało w sprzeczności z wybranym przezeń ostatecznie posłannictwem nauczania. Było to bowiem nauczanie przez wskazywanie sprzeczności i wewnętrznych napięć w każdym systemie filozoficznym, zwłaszcza takim, który rościłby sobie prawo do bycia systemem jedynym. Wykorzystywanie gatunków wyrastających z tradycji oralnej — bajek, przypowieści, kazań — oraz gatunków nowych, powstałych w zmieniających się warunkach medialnych — wywiadów, wykładów, dyskusji (radiowych, telewizyjnych, prasowych) — służyło zawsze nawiązywaniu kontaktów z jak największym gronem odbiorców.

Obecność w przestrzeni publicznej, traktowana jako wypełnianie zobowiązania wobec wspólnoty, dała mu u kresu życia pozycję przewodnika i nauczyciela zbiorowości, którą pragnął wspierać w przełomowym momencie jej dziejów. Tym samym przypadła mu ostatecznie rola „kapłana dialogu”, a umiejętne korzystanie z najbardziej ożywczych źródeł europejskiej tradycji pozwalało na nawiązywanie kontaktu z bardzo zróżnicowaną światopoglądowo „publicznością”. Wielu odbiorcom teksty i wystąpienia Kołakowskiego umożliwiały uniwersalizowanie własnych historycznych doświadczeń, a nawet odnajdywanie w nich sensu. Pamięć o tym dialogu powoli zanika — odejście uczestnika rozmowy przerwać musiało zadziergnięte więzi. Zawsze jednak pozostaje przestrzeń lektury i nadzieja na nową postać recepcji dzieła i myśli Filozofa w następnych pokoleniach.

---

---

## Bibliografia

- Frye Northorp (1998), *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Homini, Bydgoszcz.
- Kłoczowski Jan A. (2014), *Kołakowski o Jezusie* [w:] L. Kołakowski, *Jezus osmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, Znak, Kraków.
- (1984), *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kwestii*, Aneks, Londyn.
- Kołakowski Leszek (1990), *Bajki różne. Opowieści biblijne. Rozmowy z diabłem*, Iskry, Warszawa.
- (1995), *O tożsamości zbiorowej*, przeł. S. Amsterdamski [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, Znak, Kraków.
- (2002), *Wiara dobra, niewiara dobra* [w:] *Co nas łączy? Dialog z niewierzącymi (wstępem opatrzył Leszek Kołakowski)*, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- (2003), *Kapłan i błazen* [w:] *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wybór D. Heck, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- (2004), *O co nas pytają wielcy filozofowie*, seria I, Znak, Kraków.
- (2007), *O co nas pytają wielcy filozofowie*, seria III, Znak Kraków.
- (2014), *Jezus osmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, przeł. D. Zańko, Znak, Kraków.
- Mentzel Zbigniew (2009), *Czas ciekawy, czas niespokojny. Z Leszkiem Kołakowskim rozmawia Zbigniew Mentzel*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (2002), *Otwarcie nowego wymiaru*, „Apokryf” nr 18, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2002 nr 43.
- Obirek Stanisław (2010), *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Ong Walter J. (1992), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Taylor Charles (2002), *Uciekinier z krainy iluzji*, „Apokryf” nr 18, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2002 nr 43.
- Wittekind Folkart (2008), *Charles Taylor: religia i nowoczesny indywidualizm*, przeł. L. Łysień [w:] *Filozofia religii. Od Schleiermachera do Eco*, red. V. Drechsel i in., Wydawnictwo WAM, Kraków.
-





**ELŻBIETA SIDORUK**  
Uniwersytet w Białymstoku\*

## **Apoteoza groteski. Borysa Eichenbauma czytanie Gogola**

Apotheosis of Grotesque. On Boris Eichenbaum's Reading of Gogol

### Abstract

The aim of the article is to indicate the assumptions which are the basis for setting satire against grotesque by Boris Eichenbaum in his study *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*. By analyzing Eichenbaum's argumentation, the author claims that the formalistic conception of literariness, which stresses the autonomous character of an artistic work, was conducive to the tendency for a depreciation of satire and ennoblement of grotesque.

\* Zakład Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku  
pl. Uniwersytecki 1, 15-403 Białystok  
e-mail: elzbieta.sidoruk@gmail.com

Proponowana przeze mnie lektura kanonicznego artykułu Borysa Eichenbauma *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* ma na celu wskazanie presuponowanych założeń, na podstawie których badacz przeciwstawia satyrę grotesce i twierdzi, że opowiadanie Gogola reprezentuje tę drugą. Wprawdzie kwestia relacji między satyrą i groteską pojawia się jedynie na marginesie analizy zastosowanych w *Szynele*<sup>1</sup> chwytów narracji mówionej, bliższe przyjrzenie się sposobowi postrzegania przez Eichenbauma tej zależności pozwala upatrywać w formalistycznej koncepcji literackości jednego ze źródeł tendencji do deprecjonowania satyry i uprzywilejowania kategorii groteski w analizie utworów literackich. Nie neguję bynajmniej faktu, że groteska jest w opowiadaniu Gogola wyraźną dominantą estetyczną. Co więcej, uważam, iż Eichenbaum, analizując chwyt narracji mówionej oraz sposób ich łączenia, zasadniczo trafnie charakteryzuje mechanizm powstawania efektów groteskowych w *Szynele*. Przedmiotem krytycznej refleksji chciałabym jednak uczynić sformułowaną — a właściwie zdawkowo zarysowaną — koncepcję stylu groteskowego, który zdaniem Eichenbauma:

(...) wymaga przede wszystkim, aby opisywana sytuacja lub zdarzenie zamykały się małym aż do fantastycznych rozmiarów świecie sztucznych przeżyć (...), całkowicie odgradzonym od wszelkiej rzeczywistości, od prawdziwej pełni życia duchowego, i po drugie — nie może to być robione w celu dydaktycznym lub satyrycznym, lecz po to, aby stworzyć pole do *igrania z rzeczywistością* i tak rozłożyć i swobodnie przemieścić jej elementy, aby zwykle stosunki i związki (psychologiczne i logiczne) stały się w tym *na nowo* zbudowanym świecie nieistotne, a drobnostki mogły urastać do kolosalnych rozmiarów. Tylko na tle takiego stylu małe przeblask rzeczywistego uczucia staje się czymś wstrząsającym. (Eichenbaum 1971: 525, podkr. E.S.)

Z powyższego cytatu wynika, że utwór groteskowy pozbawiony jest intencji satyrycznej, a wylaniający się z niego świat powstaje w wyniku swobodnego *igrania z rzeczywistością*. Eichenbaum nie precyzuje wprawdzie, co rozumie pod pojęciem „celu satyrycznego”, jednak z tego jak charakteryzuje styl groteskowy, można wnosić, iż ów cel związany jest z relacją utworu literackiego — rzeczywistość pozaartystyczna. Świat przedstawiony w utworze groteskowym jest w pełni autonomiczny i sztuczny, w satyrycznym zaś — jak się można

---

<sup>1</sup> Tak brzmi tytuł opowiadania Gogola w przekładzie Jerzego Wyszomirskiego.

domyślać — nie. U podstaw owego odseparowania groteski od intencji satyrycznej leży przekonanie — sformułowane we wcześniejszych partiach artykułu — na temat istoty utworu artystycznego. Polemizując z krytykami, którzy sentymentalno-melodramatyczny fragment opowiadania traktujący o młodzieńcu zawstydzonym z powodu swoich sztycherst z Akakiusza Akakiuszowicza Kamaszki — fragment będący zdaniem Eichenbauma chwytem artystycznym zmieniającym komiczną nowelę w groteskę — uznali „za szczere wtrącenie się »duszy«” (Eichenbaum 1971: 524), badacz stwierdza:

(...) dusza artysty jako człowieka p r z e ż y w a j ą c e g o te czy inne nastroje zawsze zostaje i powinna pozostać poza granicami jego świadomości. Utwór artystyczny jest zawsze czymś zrobionym, uformowanym, wymyślonym — nie tylko kunsztownym, ale sztucznym w dobrym sensie tego słowa — i dlatego nie ma i nie może w nim być miejsca na odbicie doświadczeń duchowych. Kunsztowność i sztuczność Gogolowskiego chwytu w tym urywku *Plaszczka* ujawnia się zwłaszcza w budowie jaskrawo melodramatycznej kadencji — postaci prymitywnie sentymentalnej sentencji, użytej przez Gogola w celu podkreślenia groteski. (Eichenbaum 1971: 524, podkr. E. S.)

Trudno nie zgodzić się, iż komentowany przez Eichenbauma fragment *Szynela*, którego — co badacz podkreśla — nie ma w redakcji brulionowej opowiadania, nie stanowi bezpośredniego wyrazu idei całego utworu, lecz jest chwytem funkcjonującym na zasadzie kontrpunktu. Niewątpliwie sentymentalno-melodramatyczna deklamacja, „wdzierająca się nieoczekiwanie w ogólny styl kalamburowy” i „komplikuująca czysto anegdotyczny styl pierwotnych szkiców” (Eichenbaum 1971: 521) odgrywa istotną rolę w generowaniu efektu groteskowego. Z tą jej funkcją nie koliduje jednak wcale fakt, iż wyłaniający się z niej portret „pewnego młodzieńca” nacechowany jest satyrycznością rozumianą jako krytyczny stosunek do rzeczywistości, manifestujący się za pośrednictwem różnych form komizmu, w tym także groteski mającej potencjał komizmotwórczy (Stępień 1996: 80). W *Szynelu* krytyczny dystans narratora do „wrażliwego” urzędnika, „który za przykładem innych pozwolił sobie na drwiny” (Gogol 1956: 155) z Kamaszki, ujawnia się za sprawą subtelnej ironii, obnażającej skrywane pod płaszczykiem współczucia prawdziwe powody wstydu odczuwanego przez „biednego młodzieńca”. Wprawdzie słowa i ton głosu Akakiusza szepczącego: „Prześcąńcie. Czemu mnie krzywdzicie?” wzbudziły w młodym urzędniku litość dla prześladowanego kolegi, przede wszystkim jednak wywołały niepokój o swój własny wizerunek:

Jakaś siła nadprzyrodzona odepchnęła go od kolegów, z którymi pozawierał był znajomości, biorąc ich za przyzwoitych, dobrze wychowanych ludzi. I nieraz potem, w chwilach najweselszych, stawał mu w oczach niziutki urzędnik z lysinką nad czołem i młodzieniec słyszał jego przejmujące słowa: „Prześcąńcie. Czemu mnie krzywdzicie”. A w tych słowach przejmujących pobrzmiwały inne słowa: „Jam twój brat”. I biedny młodzieniec zakrywał twarz ręką, i wiele razy potem wzdygał się w życiu swoim, widząc, ile jest w człowieku nieludzkości, ile rozjuszonego chamstwa kryje w sobie wyrafinowana, ukształcona światowość i, o Boże! nawet w tym człowieku, którego świat uznał za szlachetnego i uczciwego... (Gogol 1956: 154–155)

Wykorzystując dwugłosowość mowy pozornie zależnej, Gogol stworzył dwuznaczny portret litościwego hipokryty, którego bardziej niż los Kamaszki poruszyła utrata dobrego mniemania o sobie. Efekt groteskowy, jaki pisarz osiągnął dzięki przelamaniu stylu

czysto komicznego sentymentalno-melodramatyczną deklamacją, nie jest tu celem samym w sobie, lecz uwyrażnia satyryczny charakter opowiadania, w którym współwystępują dwa typowe dla satyry sposoby modelowania rzeczywistości: groteska i realizm „krzywego zwierciadła” (Stepień 1996: 78) uwidaczniający się w prezentacji urzędniczego świata, na którego tle ukazany został „duchowy świat” Akakiusza Akakiuszowicza. W interpretacji Eichenbauma to właśnie w kreacji owego „duchowego świata” głównego bohatera przejawia się artyzm *Szynela*. Zdaniem badacza anegdota o urzędniku była dla Gogola cenna przede wszystkim ze względu na „fantastycznie zacieśniony, zamknięty układ myśli, uczuć i pragnień, w którego wąskich ramach artyście wolno wyolbrzymiać szczegóły i naruszać zwyczajne proporcje świata”, celem pisarza nie było bowiem ani „pokazanie »znikomości« Akakija Akakijewicza”<sup>2</sup>, ani „propagowanie »ludzkich uczuć« dla maluczkich”, lecz odgro-dzenie opowieści od wszelkiej realności, umożliwiające łączenie tego, co niepowiązane, wyolbrzymianie tego, co małe i pomniejszanie tego, co wielkie (Eichenbaum 1971: 525).

Nie ulega wątpliwości, że interpretacja opowiadania Gogola jako utworu propagującego współczucie dla maluczkich świadczy o niedocenianiu jego formy artystycznej, skutkującym trywializacją sensu utworu. Dokonany przez Eichenbauma opis mechanizmów generowania efektów groteskowych w *Szynelu*, niewątpliwie daje podstawy do głębszego odczytania opowiadania, jednak sformułowane w jej wyniku wnioski są mało przekonujące, ponieważ analiza zastosowanych przez pisarza chwytów narracji mówionej i sposobu ich sprzężenia ma charakter tendencyjny. Definiując styl groteskowy tak, by podkreślić autonomię świata przedstawionego w utworze groteskowym, z żelazną konsekwencją dowodzi badacz, że opowiadanie Gogola jest takim właśnie utworem. To, jak narrator opowiada okazuje się ważniejsze od tego, o czym mówi. Postrzegana z takiej perspektywy funkcja wszystkich chwytów stylistycznych i kompozycyjnych, takich jak kalambury, gry słów, od-działywanie dźwiękowe, stylizacja na niedbałą gadaninę, przeplatanie komicznej anegdoty uroczystymi i melodramatycznymi deklamacjami, sprowadza się do jednego celu — kreacji sztucznego świata niemającego nic wspólnego z pozaliteracką rzeczywistością.

Zdefiniowawszy groteskę w sposób dla siebie poręczny, Eichenbaum tendencyjnie dobiera również cytaty z opowiadania ilustrujące tezę o braku intencji satyrycznej w utworze groteskowym. Na przykład analizując fragment traktujący o wieczornych rozrywkach, którym nie oddawał się Akakiusz Akakiuszowicz, przywołuje tylko kilka początkowych linijek (do słów: „krzątający się bezustannie człowiek”) oraz frazę zamykającą ogromny, jak go określa, okres („słowem — nawet wówczas, gdy wszystko dążyło do rozrywki, pan Akakiusz nie oddawał się żadnej rozrywce”), pomija zaś obszerną część zawierającą opis owych rozrywek. Tym same „wycina” z cytatu utrzymany w konwencji satyry realistycznej obraz życia rosyjskich urzędników:

Nawet w tej godzinie, gdy petersburskie niebo gaśnie zupełnie i wszystek naród urzędniczy nasył się już i pozjadał swoje obiady sporządzone według możliwości, odpowiednio do otrzymanej pensji i osobistych zachcianek, gdy wszystko już odpoczęło od departamentowego skrzypienia piór i bieganiny, od swoich i cudzych koniecznych interesów, i od tego wszystkiego, co sobie narzuca dobrowolnie, więcej niż trzeba, krzątający się bezustannie człowiek — gdy urzędnicy

<sup>2</sup> W przykładzie artykułu Eichenbaum imię i nazwisko bohatera opowiadania Gogola występuje w formie Akakij Akakijewicz Baszmaczkin.

śpieszą się, by poświęcić resztę czasu przyjemnościom: kto śmielszy, ten mknie do teatru; ktoś inny na ulicę, przeznaczając swój czas na przyglądanie się jakimś kobietkom; inny spędza go na wieczorku, prawiąc dusery jakiejś przylepeczce, gwiazdce małego świata urzędniczego; inny wreszcie — i to się zdarza najczęściej — idzie wprost do swego kamrata, na trzecie czy drugie Pietro, do dwóch niedużych pokoików z przedpokojem albo z kuchnią i pretensjami do ostatniej mody, z lampą albo innym gracikiem zdobytym za cenę wielu wyrzeczeń, odmawia sobie obiadów i rozrywek; słowem — nawet o tej godzinie, gdy wszyscy urzędnicy rozpraszają się po malutkich mieszkankach swych przyjaciół, by zagrać w wista, popijając herbatę z groszowymi kruchymi ciasteczkami, zaciągając się dymem z długich cybuchów, opowiadając sobie przy rozdawaniu kart jakąś plotkę zawleczoną z wyższego świata, który nęci Rosjanina zawsze i wszędzie; albo też, gdy już nie ma o czym gadać, powtarzają odwieczną anegdotę o policmajstrze, którego zawiadomiono, że został nadrabany ogon koński z pomnika Piotra Wielkiego — słowem — nawet wówczas, gdy wszystko dążyło do rozrywki, pan Akakiusz nie oddawał się żadnej rozrywce. (Gogol 1956: 158)

W komentarzu do tego fragmentu Eichenbaum skupia się na jego płaszczyźnie dźwiękowej, na wrażeniu „komicznej nieodpowiedniości pomiędzy napięciem intonacji składniowej, zaczynającej się glucho i tajemniczo, a jej znaczeniowym rozwiązaniem” (1971: 521), wrażeniu wzmocnionym przez „zestaw słów, jakby umyślnie przeciwstawiających się składniowemu charakterowi okresu” (1971: 521), a całościowy efekt opisuje następująco: „To przeciwstawienie lub nieodpowiedniość działa na same słowa w taki sposób, że stają się d z i w n e, zagadkowe, brzmią niezwykle, zdumiewają słuch — jakby były podzielone na cząstki albo dopiero wymyślone przez Gogola” (1971: 521, podkr. E.S.). Wskazując na „[n]iewspółmierność intonacji uroczystej i poważnej z zawartością znaczeniową” (1971: 525), o zawartości tej jednak nie wspomina, jakby była ona zupełnie nieistotna.

W *Szympelu* jest znacznie więcej obrazów ukazujących specyfikę urzędniczego świata w konwencji satyry realistycznej. Taki charakter ma niewątpliwie fragment opowiadający o wizycie Kamaszki u komisarza, do którego bohater udał się z prośbą o interwencję w sprawie skradzionego płaszcza. Nakreślony na kilku stronach portret „znacznej osobistości” nie tylko przedstawia zadufanego w sobie dygnitarza, ale też obnaża absurdy zhierarchizowanego, silnie zbiurokratyzowanego systemu destrukcyjnie wpływającego na osobowość funkcjonujących w nim ludzi:

Musimy tylko nadmienić, że znaczna osobistość dopiero od niedawna stała się znaczną osobistością, przedtem zaś była osobistością nieznaczną. Zresztą, urząd, jaki ten dygnitarz piastował, nie był poczytywany za znaczny w porównaniu z innymi, bardziej jeszcze znacznymi. Ale zawsze się znajdzie takie grono ludzi, dla których znaczne bywa to, co w oczach innych jest nieznaczące. Co się tyczy naszego dygnitarza, starał on się podnieść swoje znaczenie za pomocą wielu rozmaitych środków — mianowicie: zarządził, żeby niżsi urzędnicy witali go już na schodach, gdy przychodził do pełnienia swych czynności; żeby się nikt nie ośmielał wchodzić wprost do niego, lecz żeby wszystko się odbywało wedle surowych przepisów: pomocnik referenta miał składać meldunek referentowi, referent — zastępcy sekretarza albo w razie czego samemu sekretarzowi i żeby już tą drogą sprawa dochodziła do samej osobistości. Tak oto święta Ruś zarażona jest naśladownictwem: każdy podrzeźnia i malpuje swego naczelnika. Powiadają nawet, że jakiś radca tytularny, gdy zrobiono z niego kierownika jakiejś niewielkiej kancelarii, natychmiast wznioł tam przepierzenie, nazwał to „gabinetem przyjęć” i postawił u drzwi czek jakiegoś woźnego w czerwonym kołnierzu ze złotą naszywką, który ujmował za kławkę

i otwierał drzwiczki interesantowi, aczkolwiek w „gabiniecie przyjęć” z ledwością mogło się zmieścić zwykłe biurko. Nawyki i zwyczaje znacznej osobistości były dostojne i majestatyczne, lecz nie skomplikowane. Podstawę systemu tego dygnitarza stanowiła surowość. — Surowość, surowość i raz jeszcze surowość — mawiał zazwyczaj, patrząc znacząco w twarz temu, do kogo się zwracał, aczkolwiek doprawdy nie było do tego najmniejszego powodu, ponieważ dziesięciu urzędników, z których się składał cały mechanizm rządzący jego kancelarii, miało i tak należnego stracha: zoczywszy go z daleka, wszyscy rzucali pracę i czekali w postawie na baczność, dopóki pan naczelnik nie przejdzie przez pokój. Jego powszednia rozmowa z podwładnymi nacechowana była surowością i składała się zazwyczaj z trzech zdań: „Jak pan śmiesz?” „Czy pan wiesz, z kim mówisz?” „Czy pan rozumiesz, kogo masz przed sobą?” Poza tym był to w gruncie rzeczy człowiek dobry, koleżeński i uczynny. Ale tytuł ekscelencji zbil go zupełnie z pantalyku. Otrzymałszy go, jakoś się zabląkał, wykoileił i nie wiedział zgoła, co zrobić ze sobą. Jeśli mu się zdarzyło być w towarzystwie równych sobie, był jeszcze człowiekiem jak należy — porządnym, pod niejednym względem nawet niegłupim. Ale gdy się znalazł w otoczeniu ludzi choć o jedną rangę niższych, stawał się do niczego: milczał i budził po prostu litość, tym bardziej, iż są, czuł, że mógł spędzać z nimi czas nieskończenie milej. Z oczu jego wyglądała nieraz chęć wzięcia udziału w jakiejś zajmującej rozmowie, prowadzonej w jakimś kółku, lecz powstrzymywała go myśl: czy to wypada? Czy mu to nie przyniesie ujmy? Czy nie za wiele poufalości, czy nie narazi na szwank swojego dostojności? Skutek tych rozważań był taki, że dostojnik pozostawał w stanie mruklivosti, wydając z siebie z rzadka jakieś dźwięki jednozgłoskowe, i zyskał tym sposobem opinie najnudniejszego człowieka. (Gogol 1956: 177–179)

Powyższy cytat stanowi tylko część obszernego fragmentu, w którym poprzez komizm, osiągnęty między innymi za pośrednictwem groteskowych hiperbolizacji, manifestuje się krytyczny dystans narratora zarówno do „znacznej osobistości”, jak też do całego jej otoczenia. Tymczasem Eichenbaum w swojej analizie wyluskuje z tego fragmentu tylko dwa zdania (pierwsze otwiera zamieszczony powyżej fragment, drugie zaś zaczyna się od słów: „Powiadają nawet, że jakiś radca tytułarny...”) i przywołuje je jako przykład komicznej narracji mówionej, na tle której rozwija się groteskowa hiperbolizacja polegająca na wyolbrzymianiu szczegółów. Wyrwane z kontekstu zdania zachowują wprawdzie komiczny wydźwięk, ale satyryczny charakter ich komizmu traci w wyniku tej separacji na wyrazistości.

Zgodnie z logiką całego wywodu zakończenie *Szynela* okazuje się „efektowną apoteozą groteski” (Eichenbaum 1971: 527). Zdaniem Eichenbauma, który w przeciwieństwie do „naiwnych uczonych” upatrujących sensu utworu w „humanitarnym” fragmencie o zawstydzonym młodym urzędniku nie czuje się zakłopotany „nieoczekiwanym i niepojętym wtargnięciem «romantyzmu» w «realizm»”, zakończenie to nie jest „bardziej fantastyczne i «romantyczne» niż cała opowieść” (1971: 527). W zamykającej opowiadanie anegdocie o wąsatym, wygrażającym pięścią widmie, które „pewien stójkowy na Kołomnie widział na własne oczy” (Gogol 1956: 189), dostrzega badacz „chwyt odwrotnej groteski”: opowieść, w której do tej pory dominowała „prawdziwie groteskowa fantastyka w postaci igrania z rzeczywistością”, w końcowej fazie „wkracza w świat najzwyklejszych wyobrażeń i faktów, lecz wszystko to utrzymane jest w stylu igrania z fantastyką” (Eichenbaum 1971: 527).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w zapale polemicznym Eichenbaum nieco się zagalopowuje i niejako na siłę odkrywa w opowiadaniu Gogola kolejne chyty. O ile analizom efektów groteskowych zaprezentowanym we wcześniejszych partiach artykułu nie można odmówić trafności, o tyle opis struktury zakończenia wydaje się zupełnie chybiomy. W kontekście tezy, iż przeplatanie się anegdotycznej narracji mówionej z uroczystą

i melodramatyczną deklamacją „determinuje całą kompozycję *Plaszczka* jako groteski” (Eichenbaum 1971: 525), problematyczne jest również zamykające artykuł objaśnienie kompozycyjnej funkcji anegdoty o widmie, która według Eichenbauma „odwraca uwagę od „nieszczęśliwej historii” z jej melodramatycznymi epizodami” (1971: 528). Jeśli opowiadanie Gogola jest groteską (cokolwiek to miałoby oznaczać), to jak należy rozumieć stwierdzenie, że w jego finale „[p]owraca główna, czysto komiczna narracja mówiona ze wszystkimi swymi chwytami. Razem z wąsatym widmem odchodzi w ciemność cała groteska, roztopiając się w śmiechu” (1971: 528).

Uznając swobodne igranie z rzeczywistością i fantastyką za zasadniczy cel artystyczny *Szynela*, Eichenbaum nie tylko tendencyjnie opisuje funkcję groteski w opowiadaniu Gogola, ale też odziera je z głębszego znaczenia. Ignorowanie satyrycznego charakteru utworu prowadzi do odczytania wypaczającego intencje pisarza, który w *Szynelu*, podobnie jak w całej twórczości z *Rewizorem* i *Martwymi duszami* na czele, daje wyraz złożonemu i ambiwalentnemu stosunkowi do swojej ojczyzny. Właśnie w owej ambiwalencji upatrywać można przyczyn nasycenia jego utworów groteską, która pozbawia Gogolowską satyrę jednoznaczności i decyduje o jej subtelnym tonie. Balansowanie na granicy między śmiesznością i wzniosłością, przeplatanie narracji komiczną uroczystą i poważną melodeklamacją, łączenie realizmu z fantastyką, by wymienić najistotniejsze cechy uprawianej przez Gogola groteski, sprawia, że jego satyra nie ma charakteru piętnującego i moralizatorskiego, lecz wprowadza odbiorcę w stan zadziwienia, prowokując go w ten sposób do krytycznej refleksji nad światem<sup>3</sup>. Konsekwencją przemieszania realizmu z fantastyką jest też jej uniwersalizacja. Współwystępowanie w *Szynelu* dwóch sposobów modelowania świata, groteski i realizmu „krzywego zwierciadła” pozwala na odczytywanie opowiadania na różnych płaszczyznach. Ten wyraźnie osadzony w rosyjskich realiach utwór może być również interpretowany jako satyra ukazująca absurdalny wymiar ludzkiej egzystencji (zob. Nabokov 2012: 148).

W moim przekonaniu to nie *Szynel* Gogola, lecz artykuł Eichenbauma jest „apoteozą groteski” opartą na uproszczeniach i dokonywaną kosztem satyry. Uznanie za konstytutywną cechę stylu groteskowego braku celu satyrycznego jest ewidentnym przejawem myślenia esencjalistycznego, ignorującego fakt historycznej zmienności zjawisk estetycznych. Zarówno groteska, jak i satyra są fenomenami o płynnych granicach, co właściwie uniemożliwia ich precyzyjne zdefiniowanie (zob. Bolecki 1998: 112–114, Stępień 1996: 78–80). Z tego też względu nielatte jest opisanie zachodzących między nimi związków (Sidoruk 2010). Nie ulega jednak, jak sądzę, kwestii, że utwór groteskowy może, chociaż oczywiście nie musi, być utworem satyrycznym.

Od czasów romantyzmu obserwować można proces stopniowej nobilitacji groteski, która we wcześniejszych epokach była postrzegana przede wszystkim jako środek komizmotwórczy. O jej dowartościowaniu decydowały różne względy, m.in. zainteresowanie estetyką brzydoty oraz uznanie wyobraźni i swobody twórczej za kluczowe dla kreacji artystycznej. Niewątpliwie procesowi temu sprzyjało również nasilenie się tendencji

<sup>3</sup> Naukę oraz krytyczną refleksję nad światem i człowiekiem zalicza Tomasz Stępień do trzech głównych funkcji pragmatycznych satyry. Dwie pozostałe to walka i zabawa (Stępień 1996: 79). Na występowanie w strukturze tekstu satyrycznego elementów, pomiędzy którymi zachodzi niedająca się zaakceptować sprzeczność zmuszająca odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia” zwraca uwagę Paul Simpson. Sprzeczność tę analizuje jednak wyłącznie na płaszczyźnie językowej (Simpson 2003: 88–90).



groteskowych w sztuce. Jak zauważył Tomasz Stępień, „groteska pozostając sposobem artystycznego modelowania świata w satyrze, niejako wyemancypowała się i stała się kategorią estetyczną szczególnie istotną zarówno w »wysokiej« literaturze czy — szerzej — sztuce XX wieku, jak i towarzyszącej jej refleksji metaartystycznej” (Stępień 1996: 79–80). Emancypacja ta dokonała się w pewnej mierze kosztem satyry kojarzonej z wąską specjalizacją i „gorszością” artystyczną. O marginalizacji satyry w polskiej refleksji teoretycznej dobitnie świadczy niewielka — w porównaniu ze studiami na temat groteski — liczba prac jej poświęconych. Za symptomatyczny uznać można również fakt, iż w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* (1992) są hasła „Groteska, groteskowość” oraz „Groteski dramaturgia”, nie ma natomiast hasła poświęconego satyrze, jakby była ona w polskiej literaturze współczesnej nieobecna.

Jak próbowałam wykazać w niniejszym szkicu, dokonana przez Eichenbauma „apoteoza groteski” pozostaje w ścisłym związku z formalistyczną koncepcją literackości eksponującą autonomiczny charakter utworu artystycznego. Nie twierdę bynajmniej, że artykuł *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* odegrał znaczącą rolę w procesie nobilitacji groteski. Jest on jednak moim zdaniem wart uwagi jako spektakularny przykład pewnego stylu myślenia o grotesce i satyrze prowadzącego do uprzywilejowania pierwszej i marginalizacji drugiej kategorii.

---

## Bibliografia

- Bolecki Włodzimierz (1998), *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne* [w:] tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa.
- Eichenbaum Borys (1971), *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. M. Książek-Czermińska [w:] *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław.
- Gogol Mikołaj (1956), *Szyneł*, przeł. J. Wyszomirski [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, Czytelnik, Warszawa.
- Nabokov Vladimir (2012), *Nikołaj Gogol*, Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa.
- Sidoruk Elżbieta (2010), *Kilka uwag o relacjach między satyrą i groteską* [w:] *Literatura — pamięć — kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, red. E. Sidoruk i M. M. Lesia, Trans Humana, Białystok.
- Simpson Paul (2003), *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Słownik literatury polskiej XX wieku* (1992), red. A. Brodzkiej i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Stępień Tomasz (1996), *O satyrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.



**ŁUKASZ ŻUREK**

Uniwersytet Warszawski\*

## Praktyki filologiczne Stefana Szymutki — rekonesans

Stefan Szymutko's Philological Practices — reconnaissance

### Abstract

The article is split into two parts. In the first one, author postulates interpreting Stefan Szymutko's *oeuvre* within a broad context of „philological practices” and tries to describe the big array of modern returns to philology both in the Western countries and Poland. In second part he sets out the methodological problems, which awaits for the reasercher trying to establish Szymutko's text corpus. Author, inspired by Derrida's hauntology, shows that not available, currently unexisting or potentially existing texts may became the object of literary scholar's interest.

\* Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich  
Uniwersytetu Warszawskiego  
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa  
e-mail: lukasz.zurek91@gmail.com

## Po co Szymutko, po co filologia?

Wypadałoby zacząć od pytania Sfinksa, na które albo udzieli się odpowiedzi, albo się zgienie<sup>1</sup>. Po co zajmować się przedmiotem badań wzmiankowanym w tytule artykułu — zagadnieniem wąskim (średnio znany i wpływowy literaturoznawca) oraz anachronicznym („filologia” raczej nie jest pojęciem, wokół którego w krajowej humanistyce w ostatnich latach wytworzyła się jakakolwiek wspólnota interpretacyjna)?

Najprostsza, subiektywna, a przez to najmniej falsyfikowalna odpowiedź, brzmi: ponieważ Stefan Szymutko był pisarzem-filozofem literatury-literaturoznawcą, którego wreszcie należałoby porządnie przeczytać. Historia recepcji bywa bowiem niesprawiedliwa — śląski badacz jest obecny we współczesnej nauce o literaturze niemal wyłącznie jako autor książki esejistycznej *Nagrobek ciotki Cili*. Nie sposób się temu dziwić: jest to jedyna książka Szymutki, która spotkała się z oddźwiękiem wykraczającym poza wąskie grono badaczy prozy Teodora Parnickiego, czego dowodzi nominacja do Nagrody Literackiej Nike. Z racji hermetyczności tych spośród prac Szymutki, w których dominuje perspektywa filologa, chcącego opatrzyć drobiazgowym komentarzem powieści historyczne Parnickiego<sup>2</sup>, badacz, jeśli jest dla kogoś źródłem inspiracji, to wyłącznie jako filozof śląskości, o czym zaświadcza chociażby książka Mariusza Jochemczyka *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne* (2015)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> To parafraza cytatu z *Chrześcijaństwa i sensu dziejów* Paula Ricoeura (Ricoeur 1991: 186), często przywoływanego przez Szymutkę, m.in. we wstępie do *Rzeczywistości jako zwałpienia w literaturze i literaturoznawstwie*. „Ricoeur pisze, że »wszystkie epoki muszą odpowiadać na wyzwania, z których każde ma w sobie coś z pytania Sfinksa: jeśli nie odpowiesz, zginiesz«” (Szymutko 1998: 29).

<sup>2</sup> Mowa tu zwłaszcza o książkowej wersji doktoratu Szymutki, czyli *Zrozumieć Parnickiego* (Szymutko 1992). Więcej na ten temat piszę w artykule *Dodatkowe problemy z historią Stefana Szymutki* (Zurek 2016).

<sup>3</sup> Sytuacja ma szansę ulec zmianie, czego dowodem jest nie tylko ten artykuł, lecz również książka Michała Kłosińskiego *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*, w której jeden z rozdziałów (*Szymutko i symulakry*) poświęcony jest Szymutkowemu pojęciu rzeczywistości.

Podmiot auto-, czy może autor-biograficzny (Ulicka 2007: 403) śląskich esejów zagadał resztę pism Szymutki, ni mniej, ni bardziej „literackich” niż *Nagrobek*. W najlepszym wypadku, „naukowy” dyskurs badacza traktowany jest jako wstępny etap pisarskiej drogi, prowadzącej ku *Nagrobkowi ciotki Cili*. Praca mająca na celu zrekonstruowanie warsztatu filologicznego Szymutki, zbadanie tego, jak czytał, rozumiał i wykladał literaturę, nie może sobie — rzecz jasna — pozwolić na tak zafalszowany punkt wyjścia. Zamiast oddzielać oba podmioty, należałoby raczej rozpatrywać je synchronicznie i łącznie, widząc w „naukowym” (Markiewicz 1996: 59) dyskursie Szymutki rodzaj wypowiedzi literackiej, a w tekstach autobiograficznych sposób na praktykowanie filologii — i na odwrót.

Uważny czytelnik artykułu zauważy jednak, że początkowe pytania pozostają wciąż bez odpowiedzi. A zatem: jaka korzyść poznawcza wiąże się z rozpatrywaniem dzieła Szymutki pod kątem jego warsztatu filologicznego? Czy można odnaleźć w jego tekstach coś innego niż narzędzia interpretacyjne przydatne przy badaniu powieści Parnickiego lub coś ponad refleksje o śląskości, historii i relacji „rzeczywistość–język–podmiot”? Zacząć warto od przyjrzenia się stosunkom zachodzącym między wymienionymi polami problemowymi, w których poruszał się Szymutko. Nie sposób rozpatrywać ich oddzielnie, tworzą one raczej konstelację, w której każdy, względnie odrębny element, pobrzmiwia „wzajemną relacją istotności” (Benjamin 2013: 21). Sytuacja Ślązaka wykształconego na uniwersytecie i starającego się rozpoznać siebie w literaturze polskiej, światowej i w filozofii splota się z obecną w pismach Szymutki problematyką relacji między „ogólnością” (rzeczywistości, języka, konwencji kulturowych, teorii literatury czy filozofii) a „pojedynczością” (grupy etnicznej, tekstu literackiego, historycznej egzystencji konkretnego człowieka) i tworzy określoną wizję literatury oraz literaturoznawstwa.

Wspomniane napięcie, nierozzerwalnie związane z problematyką kulturowo-językowo-histerycznego przekładu i komentarza (Ulicka 2013: 267–287), jest jednym z zagadnień, z którymi zawsze borykała się filologia<sup>4</sup>. Współcześnie widoczne jest ono w dyskusji dotyczącej *World Philology* i *World Literature*, zarówno u Franco Morettiego proklamującego „zdyktansowane czytanie”, które znosi pojedynczość dzieła literackiego, ale pozwala uchwycić literaturę światową jako jeden, kapitalistyczny system, napędzany rosnącą nierównością między centrum a peryferiami (Moretti 2016), jak i u Emily Apter broniącej niewspółmierności literatur lokalnych, ich pojedynczości przed nowym hegemonem pełnej przekładalności (Apter 2013). A zatem praktyki filologiczne<sup>5</sup> Stefana Szymutki — nigdy nie będące „tylko” praktykami filologicznymi — czytane zarówno w historycznym kontekście

<sup>4</sup> Pokazuje to m.in. Michel Holquist na przykładzie postaci Friedricha Augusta Wolfa oraz związku między kantowsko-humboldtowską koncepcją uniwersytetu a wykształceniem się filologii jako dyscypliny w XIX wieku (Holquist 2002).

<sup>5</sup> Pisząc o „praktykach filologicznych” mam na myśli procedury związane z pracą filologa (identyfikacja fragmentów tekstów, edycja krytyczna/naukowa, komentarz historyczno-filologiczny) wpisane w instytucjonalny wymiar nauczania oraz charakteryzujące się — wyrażonym *implicite* lub *explicite* — określonym stosunkiem do artefaktów przeszłości, trafnie streszczonym przez Michaila Leonidowicza Gasparowa: „Filologia przybliża nas do przeszłości przez to, że oddala nas od niej” (2014: 154). Trwałość tego „podziału pracy” potwierdza chociażby tom *Humanizm i filologia* z 2011 r., w którym znaleźć można rozważania na temat starożytnego humanizmu (Gasparow 2014: 25–69), historii edycji tekstów (Gasparow 2014: 101–173, 459–491), edukacji (Gasparow 2014: 233), krytyki tekstu (Gasparow 2014: 491–513) oraz relacji między XIX-wieczną hermeneutyką filologiczną a jej XX-wieczną odmianą filozoficzną (Gasparow 2014: 513–575).

literaturoznawstwa Europy Środkowej i Wschodniej, jak i w odniesieniu do współczesnych „powrotów do filologii” mogą okazać się autorską, prowokacyjną odpowiedzią na pytania o charakter, miejsce oraz cele dzisiejszej filologii.

Po odrzuceniu na wstępie samego myślenia o literaturoznawstwie jako takim obszarze kultury, w którym opozycja „anachroniczne — postępowe” jest zasadna<sup>6</sup>, warto powrócić do pytania (czy raczej: potencjalnego zarzutu) o anachroniczność pojęcia „filologii” w humanistyce polskiej XXI wieku. Nie jest ono bowiem pozbawione racji bytu. Ogromne zainteresowanie badawcze, jakim *World Philology* oraz cały szereg innych powrotów do filologii<sup>7</sup> cieszą się w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, jak dotąd nie spotkało się z ożywionym odbiorem w Polsce. Pojęcie „filologii” na naszym gruncie jest najczęściej naturalizowane do granic przezroczystości: pojawia się w tytułach czasopism naukowych, nazwach kierunków studiów lub ulega adyekttywizacji, znacząc cokolwiek tylko w połączeniu z innymi wyrazami<sup>8</sup>. Tym bardziej warto przyrzeć się ostatnim krajowym próbom zaktualizowania tego pojęcia, aby chociaż szkieletowo ustalić, z jakimi powrotami do filologii mamy do czynienia w polskim literaturoznawstwie<sup>9</sup>.

Wspomnieć należy przede wszystkim o publikacjach Marii Prussak, starającej się wykazać aktualność filologii jako sztuki wnikliwego czytania tekstów kultury, która odrzuca łatwe generalizacje oraz prezentyzm (Kopciński i Prussak 2015; Prussak 2013). Zdaniem badaczki obecnie przedmiotem zainteresowania filologii nie są wyłącznie teksty dawne, które należy usensownić poprzez komentarz czy rekonstrukcję, lecz cały obszar współczesnej kultury oraz przekazów medialnych, wobec których filolog jako osoba rozumiejąca — wieloznacznie pojmowany — cudzy język musi zająć krytyczne stanowisko (Kopciński

<sup>6</sup> Spośród wielu możliwych punktów wyjścia dla krytyki takiego (dość linearnego) podejścia do szeroko pojętej kultury, jednym z najżywiej dyskusowanych ostatnimi laty w Polsce jest widmologia Jacquesa Derridy. „Filologia” mogłaby zostać w takiej interpretacji potraktowana jako jedno z wielu widmowych, pozornie przestarzałych, niezgodnych z duchem czasu pojęć, nawiedzających w ostatnich latach współczesną humanistykę.

<sup>7</sup> Tekstem, na który anglosascy badacze powołują się najczęściej przy ogłaszaniu powrotów do filologii, jest rzecz jasna *The Return to Philology (Powrót do filologii)* Paula de Mana (2011). Esej amerykańskiego dekonstruktywisty funkcjonuje jednak zazwyczaj albo jako intertekstualne nawiązanie (niekiedy mające za zadanie przyciągnąć uwagę akademików kompletnie niezainteresowanych tematem, Ziolkowski 1990: 4), albo negatywny punkt wyjścia (Pollock 2009: 947). Samo pojęcie obrasta w kontekście anglosaskim szeregiem przymiotników oraz prefiksów, które za Michele Warren (2010: 286) skrętnie wyliczył Martin Eisner (2011: 6–7). Mowa jest zatem o filologii „antyfundamentalnej”, „kontr-” oraz „post-” filologii, filologii „kulturowej”, „dysjunktywnej”, „ekstazytycznej”, „wygnańczej”, „eksterytorialnej”, „opozycyjnej”, „postdyscyplinarnej”, „poddanej recyklingowi”, „ożywionej”, „sceptycznej” i „gęstej”, a w innym artykule wspomniana już Warren dodaje kolejny ciąg dopełnień i przymiotników (Warren 2014). To, czy proliferacja nazw i przezew zbliża posługujących się nimi autorów do uchwycenia danego aspektu pojęcia „filologii”, czy też chodzi tu o „dżety” automatycznie przyklepane do pojęć (Ulicka 2013: 473–489), pozostaje na razie kwestią otwartą.

<sup>8</sup> Przykład tego ostatniego zjawiska odnaleźć można w pracy *Uniwerytet* jako dobro wspólne Krystiana Szadkowskiego, gdzie we wstępie autor deklaruje, że w jednym z rozdziałów zajmie się „przede wszystkim filologiczną rekonstrukcją pojęcia [subsumcji pod kapital], wokół którego narosło dużo mglistych interpretacji i któremu (...) przydano wiele niewłaściwych zastosowań (...)” (Szadkowski 2015: 7). „Filologiczna rekonstrukcja” znaczy tutaj tyle, co „rekonstrukcja biorąca pod uwagę historyczny kontekst danego zjawiska, rozjaśniająca wątpliwości, obiektywna”.

<sup>9</sup> Zawieszam w tym momencie odpowiedź na — warte przemyślenia — pytanie, czy polskie literaturoznawstwo w ogóle potrzebuje „powrotu do filologii” pojmowanego jako odnowienie, odbudowanie pewnej utraconej tradycji, skoro skutecznie przechowywał ją u nas krajowy strukturalizm — zawsze zorientowany historycznie, komparatystycznie, językoznawczo.

i Prussak 2015)<sup>10</sup>. Tak rozumiane „[f]ilologiczne czytanie z jednej strony powinno bronić przed ideologizacją tego, z czym mamy do czynienia, a z drugiej strony prowadzić do jak najszerszego rozpoznania tego, co się w tych tekstach i w tej symbolice kryje” (Kopciński i Prussak 2015). Należy również pamiętać, że Prussak wraz z Ośrodkiem Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN przenosi na polski grunt (zarówno poprzez tłumaczenia, jak i edycje krytyczne) dorobek anglosaskiego edytorstwa naukowego i krytyki genetycznej. Z kolei filologiczno-komparatystyczna działalność Tomasza Bilczewskiego koncentruje się na rekonstruowaniu zapoznanego — zdaniem badacza — wspólnego źródła współczesnej komparatystyki i filologii<sup>11</sup>, połączenia ich najdawniejszej i najnowszej historii (Bilczewski 2013: 227–243; 2010: 55). Komparatyście przyświeca podobny cel, co Prussak — doskonale udokumentowana praca historyczna ma pokazać, że wielojęzyczna, wielokulturowa filologia jest projektem podmiototwórczym, „na wskroś egzystencjalnym” (Bilczewski 2010: 66), pomagającym w rozwiązywaniu polityczno-kulturowych problemów w współczesności (Bilczewski 2013: 242–243).

W innym, lecz niesprzecznym kierunku zmierza „powrót do filologii” u Ryszarda Koziolka i Aleksandra Nawareckiego (co ważne — przyjaciół Szymutki z Uniwersytetu Śląskiego)<sup>12</sup>. Pierwszy w swoich esejach dotyczących literaturoznawstwa koncentruje się na przedstawieniu sytuacji filologa (nie: filologii) w świecie późnego kapitalizmu oraz czasach pluralizmu metodologicznego. Zdaniem badacza „[a]kademicka lektura tekstu literackiego zawiera pewien nadmiar precyzji, skrupulatności i specjalizacji, których nie potrzebują rynek ani polityka (...)” (Koziołek 2011: 18–19), a koniec wielkich teorii skutkuje rozpadem literaturoznawstwa jako wspólnoty interpretacyjnej „na rzecz egoistycznych monad uwięzionych we własnych językach” (Koziołek 2015b: 50). Tego typu uwagi nie prowadzą jednak Koziolka do obwieszczenia końca humanistyki. Wręcz przeciwnie — psychoanalitycznie rozumiana nadmiarowość pracy filologa, mnożenie interpretacji będące „wcieleniem namiętności do słowa” (Koziołek 2011: 29), staje się dla śląskiego badacza podstawą do projektowania wspólnoty filologów jako podmiotów, które powinny na nowo rozpoznać to, że zajmowanie się językiem, literaturą ma więcej wspólnego z aktem wiary, „żywym doświadczeniem” (Koziołek 2011: 30) lub „metafizycznym skokiem” (Koziołek 2011: 34) niż racjonalnym wyborem tej czy innej szkoły teoretycznej.

Metafilologiczne uwagi Koziolka znajdują odzwierciedlenie w jego praktyce badawczej. Dowodem jest jak dotąd najważniejsza praca Koziolka, czyli *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, w której autor łączy warsztat filologiczno-historycznoliteracki (skupienie na retoryce tekstu, doskonałą orientację w korpusie Sienkiewicza, kontekstach politycznych

<sup>10</sup> W parafrazowanej tu wypowiedzi, Prussak powołuje się na tradycję rosyjskiej filologii: Jurija Lotmana, Siergieja Awierincewa, Michaiła Leonidowicza Gasparowa i Dmitrija Lichaczowa.

<sup>11</sup> Podobnie rozumuje Andrzej Borowski, stwierdzając przy okazji dyskusji wokół antologii *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki* pod redakcją Bilczewskiego: „(...) gdy się jest filologiem, to nie można nie być komparatystą” (*O problemach współczesnej komparatystyki...* 2010: 10).

<sup>12</sup> Znaczenie relacji Szymutki z Nawareckim i Koziolkiem dla kształtu praktyk filologicznych wszystkich trzech badaczy jest tutaj tylko sygnalizowane, bowiem to temat na osobny artykuł. W *Zacznym*, esejem będącym rodzajem posłowie autorskiego do *Nagrobka ciotki Cili*, Szymutko wprost pisze o wielostopniowej dialogiczności swojego pisarstwa: „Nieprzypadkowo w niniejszym tekście tyle imion własnych (a będą i następne), gdyż chciałem pokazać, że nie mogę oddzielić mojego słowa od słowa kogoś innego, np. od słowa Sławka, które jest jego, chociaż on cytuję moje. Imię własne zaprzecza obcości słowa, nie ma bezpańskich słów” (Szymutko 2005).



epoki i literaturze przedmiotu) z analizą dyskursów, inspirowaną pracami m.in. Zygmunta Freuda, Julii Kristewej czy Mieke Bal. Tworząc indywidualny projekt komentarza filologicznego, nakierowanego na odnajdywanie miejsc „semantycznych przesilen tekstów, w których ograniczenia gatunkowe lub arbitralne gesty autora blokują energię znaczenia” (Koziołek 2015a: 50), badacz równocześnie podąża tropem *cultural studies*, jak i sprzeciwia się temu nurtowi badań literackich. Punktem wyjścia dla jego badań nad autorem *Trylogii* jest bowiem dowartościowanie językowości, retoryczności czy po prostu literackości dzieł Sienkiewicza, która zawiesza krytyczną nadświadomość, chęć osądzania „etyczności” czy „politycznej słuszności” tekstów literackich i otwiera filologa-komentatora na — z ducha Barthes’owską — przyjemność tekstu (Koziołek 2015a: 47–48, 56), w której „rozumny czytelnik cofa się do fazy oralnej i zamiast myśleć, bierze słowa w usta i pochłania, jak lecać” (Koziołek 2015b: 53).

Natomiast powrót do filologii w koncepcji Nawareckiego to przede wszystkim projekt mikrologii, czyli interpretacji marginalnych motywów lub tematów, tekstów nisko cenionych przez badaczy, nieukończonych lub istniejących tylko jako tytuły. inspirowany tak dekonstrukcją, jak i szkołą interpretacji spod znaku Ireneusza Opackiego, Czesława Żgorzelskiego oraz strukturalizmu warszawskiego (Nawarecki 2002: 70–71)<sup>13</sup>. Stworzona przez badacza „ironiczna imitacja” historii literatury (Nawarecki 2003: 10) to z jednej strony literaturoznawcza prowokacja, mająca na celu zwrócenie uwagi na funkcjonujące w nauce o literaturze mechanizmy kanonizacji i dekanonizacji, z drugiej zaś poważna propozycja filologicznego rekonstruowania oraz opatrywania komentarzem literackich „fragmentów, strzępów, okruchów” (Nawarecki 2003: 12) lub tej części „świata tekstów”, którą za Januszem Sławińskim moglibyśmy określić mianem „lamusa” (1981: 26)<sup>14</sup>. Towarzysząca mikrologii chęć „obluźowania» dychotomii: wielkie — małe” oraz szeregu pokrewnych opozycji (Nawarecki 2003: 11) podobnie jak w przypadku Szymbutki splata się u Nawareckiego z wątkami autobiograficznymi. „Akademickiemu” dowartościowaniu najbardziej osobliwych, drobnych i nieznaczących tekstów z epok dawnych odpowiada zatem opis doświadczeń żyjącego na przecięciu kilku kultur i języków kresowo-śląskiego „mieszkańca” (Nawarecki 2011: 12), który buntuje się przeciw łatwym uogólnieniom dotyczącym jego pochodzenia lub ignorowaniu różnorodnych fenomenów kulturowych. Nie dziwi więc fakt, że zbiór autobiograficznych esejów Nawareckiego, *Lajerman*, pełen jest mikrologicznych interpretacji (2011: 21–34, 46–58), a w zakończeniu książki autor określa jej poetykę mianem „obróbki resztek” (2011: 137).

Najnowszym i najszerzej komentowanym (Musiał 2015; Barcz 2015; Czaplński 2015; Kaczmarski 2015) polskim powrotem do filologii jest książka poznańskiego germanisty i filozofa Arkadiusza Żychlińskiego *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*. Inaczej

<sup>13</sup> W książce *Mały Mickiewicz* do inspiracji przyswiecających tworzeniu „mikrologii” Nawarecki dodaje ponadto „mikrokrytykę» Jean-Pierre’a Richarda, Jakobsonowską »mikroskopię» i Barthes’owską teorię punctum oraz inne jeszcze koncepcje »mikropoetyki» czy »fenomenologii mikroskopowej», spotykane na pograniczu krytyki literackiej i filozofii (...)” (Nawarecki 2003: 11).

<sup>14</sup> Ten etyczny wymiar mikrologii Nawareckiego ciekawie koresponduje z metodologicznymi uwagami Franco Morettiego, który twierdzi, że np. będące efektem statystycznych uogólnień drzewa obrazujące przemiany danych form literackich „[z]amiast (...) powtarzać (...) powtarzać wydykt wydany przez rynek, który porzuca zanikającą literaturę i pozwala jej popaść w zapomnienie (...) wchłaniają utracone dziewięćdziesiąt dziewięć procent literackiego archiwum (...)” (Moretti 2016: 90).

niż np. Koziółek czy Prussak podkreślający fakt, że zadaniem filologa jest przede wszystkim analiza przekazów językowych oraz identyfikujący się w pewnym stopniu z historią tego pojęcia, Żychlińskiego interesuje Heideggerowska interpretacja etymologiczna słowa *philologia* przedstawiona m.in. w *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. Za autorem *Bycia i czasu* badacz pojmuje filologię jako przedsięwzięcie *stricte* filozoficzne, pytające o całość ludzkiego bycia-w-świecie spoczywającego w *logos*, czyli w tym, „w czym człowiek w swojej najgłębszej istocie się wypowiada” (Heidegger 2004, cyt. za: Żychliński 2014: 48). Tę „źródłową” wykładnię pojęcia, wspartą również badaniami z zakresu kognitywistyki oraz ewolucjonistycznego językoznawstwa, Żychliński łączy z rozumieniem filologii jako sztuki starannego „wystawiania sobie, czytania i opatrywania komentarzem” bardzo szeroko pojętych fikcji (Heidegger 2004, cyt. za: Żychliński 2014: 21–22), które zdaniem autora stanowią laboratorium dla testowania całego spektrum ludzkich doświadczeń, ćwiczenia się w człowieczeństwie<sup>15</sup>.

Szymutce, umieszczonemu w tym sygnalizowanym najnowszymi pracami kontekście krajowej refleksji nad filologią, zdecydowanie bliżej jest do Koziółka, Nawareckiego i Żychlińskiego, dla których punkt wyjścia przy „powrotach do filologii” stanowi, najogólniej rzecz biorąc, kwestia podmiotowości filologa, ważna dla Prussak czy Bilczewskiego, ale nie znajdująca się w centrum ich rozważań. Podobnie jak u Żychlińskiego, ważnym punktem odniesienia dla praktyk filologicznych Szymutki są pisma Heideggera, chociaż obu autorów interesują inne wątki jego filozofii. Z kolei z Nawareckim, oprócz związania kwestii śląskości z dyskursem literaturoznawczym, Szymutkę łączy również inspiracja pismami Sławińskiego — twórcy, któremu obok Parnickiego autor *Nagrobka ciotki Cili* poświęcił najwięcej tekstów, odczytywanemu nie tylko jako literaturoznawca, lecz także filozof bytu i języka (Szymutko 1994).

Innym, bardzo interesującym poznawczo kontekstem dla praktyk filologicznych Szymutki jest opisywany przez Hansa Ulricha Gumbrechta związek pracy filologów z pragnieniem przywrócenia obecności tekstom dawnym lub po prostu skrajnie niezrozumiałym (Gumbrecht 2003a, 2003b). Jak pisze niemiecki filozof i germanista (fragment w tłumaczeniu własnym):

(...) praktyki filologiczne na różne sposoby generują pragnienie obecności, pragnienie fizycznej i zapośredniczonej w przestrzeni relacji z rzeczami istniejącymi w świecie (włączając w to teksty). To pragnienie obecności jest polem, na którym filologia może produkować efekt namacalności (a czasem nawet rzeczywistości). (Gumbrecht 2003b: 7)

Umieszczenie w tym kontekście m.in. pomysłów interpretacyjnych Szymutki na drobniązgową rekonstrukcję tzw. tekstu historii w powieściach Parnickiego czy plan przygotowania przypisów do *Słowa i ciała*, których już na początku pracy, w 1996 roku, było dziesięć tysięcy<sup>16</sup>, każe zadać pytania o intencje przyświecające działalności naukowej śląskiego badacza oraz umożliwia powiązanie ze sobą szeregu wątków występujących w jego tekstach

<sup>15</sup> Podobną myśl w podobnym kontekście i wywodzącą się z podobnych inspiracji („antropotechniki” Petera Sloterdijka) znajdujemy u Koziółka: „Jest ona [literatura] zawsze czymś więcej, przede wszystkim jest możliwością doświadczenia. Dostarcza ciągle bezkonkurencyjnego języka dla niemego lub nieświadomego przeżywania jednostki — tak indywidualnego, jak i wspólnotowego” (Koziółek 2011: 32).

<sup>16</sup> O takiej liczbie przypisów poinformował Szymutko listownie Tadeusza Bujnickiego (Szymutko 1996).

(objaśnianie<sup>17</sup> powieści Parnickiego, śląskość, „byt”, „bycie”, „rzeczywistość”, „dziejowość” czy „ciało”). W połączeniu ze wspomnianym na początku problemem relacji „pojedynczość — ogólność”, po Gumbrechtowsku pojmowane praktyki filologiczne Szymutki stają się oryginalnym literaturoznawczym, filozoficznym i literackim projektem, korespondującym z problemami, z którymi boryka się współczesna humanistyka.

## Co jest, mogło być lub nie jest — korpus tekstowy Szymutki

Zajmowanie się tekstami Stefana Szymutki może stworzyć również inne, interesujące problemy dla współczesnej nauki o literaturze czy humanistyki. Zanim będzie się można do nich zbliżyć, należy najpierw ustalić, co dokładnie oznacza pojęcie „tekstów Szymutki”. Wzmiankowany w tytule artykułu rekonans rządzi się swoimi prawami, warto więc pozwolić sobie na wyliczenie.

Śląski literaturoznawca za życia zdążył opublikować cztery książki: *Zrozumieć Parnickiego*, wspomniane już *Rzeczywistość jako zwątpienie* i *Nagrobek ciotki Cili* oraz *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Łącznie — sześćset sześćdziesiąt pięć stron tekstów sytuujących się w którymś z obszarów pogranicznych literatury autobiograficznej, eseju i dyskursu naukowego. Dodajmy do tego teksty z wydanego pośmiertnie tomu *Po co literatura jeszcze jest?*, a otrzymamy dziewięćset trzydzieści jeden stron oficjalnego (czyli oznaczonego numerem ISBN, dostępnego do wglądu dla każdego) korpusu. Wspomniana pośmiertna książka to jednak w y b ó r tekstów rozproszonych autorstwa Szymutki. Co pominięto przy wyborze? Jak piszą redaktorzy tomu Mariusz Jochemczyk i Grzegorz Olszański w nocie bibliograficznej: „zrezygnowaliśmy z całościowych prezentacji recenzji (...) oraz rozmaitych tekstów okolicznościowych” (*Po co literatura jeszcze jest?* 2013: 267). Trudno zgodzić się z opinią dotyczącą pominiętych tekstów. W *Po co literatura jeszcze jest?* nie znalazły się bowiem rzeczy znacznie ciekawsze niż „okolicznościowe przemowy”. Zabrakło miejsca m.in. na juvenilia Szymutki, czyli recenzję *Ruchomego kraju* Stanisława Piskora (Szymutko 1981) oraz artykuł poświęcony twórczości Mirona Białoszewskiego (Szymutko 1983), na jego pierwsze artykuły poświęcone Teodorowi Parnickiemu (Szymutko 1987a, 1987b), na krytyczną recenzję książki Ryszarda Koziołka *Zdobyc historyę* (Szymutko 1999), na artykuł, w którym badacz znacząco rozwinął swoją koncepcję „tekstu historii” (Szymutko 1994), na zapisy jego wypowiedzi z monografii pokonferencyjnej *Świat Parnickiego*, czy na tekst przemowy *O regionie*, dopełniający treść *Nagrobka ciotki Cili* (Szymutko 2001). Jeśliby dodać do rachunku wspomniane zguby, być może korpus Szymutki przekroczyłby tysiąc stron.

Na podstawie takiego korpusu tekstów możliwe jest zrekonstruowanie literaturoznawczo-pisarckiego projektu Stefana Szymutki w jego zróżnicowaniu gatunkowym i problemowym. Szkopuł tkwi w tym, że nawet po wykonaniu powyższej pracy bibliograficznej, pewne elementy jego pisarstwa są nieznane. Zajmowanie się praktykami filologicznymi Stefana Szymutki (lub jakiegokolwiek badacza literatury) nie powinno ograniczać się do skrupulatnej i kontekstowej lekturze tego, co zostało opublikowane (za życia autora lub pośmiertnie).

<sup>17</sup> Pojęcie „objaśniania” Szymutko wprowadza w eseju *Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książki Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”* (Szymutko 2007: 149–151).

Należy opisać wszystkie przypadki tekstów mieszczących się między biegunami „jest — nie ma”, mieć na uwadze również artykuły, książki oraz eseje istniejące jedynie potencjalnie lub nie zaistniałe w „oficjalnym” obiegu wydawniczym, których kształtu można się tylko domyślać. Innymi słowy, należy na tyle, na ile to możliwe poznać widmowy korpus tekstów Szymutki.

Koncepcja widmowości pochodzi, rzecz jasna, z książki Jacquesa Derridy *Widma Marksa*, w której to francuski filozof rozwinął — jak dotąd jedynie sygnalizowaną w swoich pismach — koncepcję „widmontologii” (*hantologie*)<sup>18</sup>. Zdaniem francuskiego filozofa „widmowość” różnych elementów kultury — oprócz zasadniczego przemodelowania ontologii oraz refleksji historycznej — jest tym, co komplikuje pracę „tradycyjnego badacza”, który wierzy w:

(...) ostre rozróżnienie między tym, co realne i tym, co nierealne, tym, co rzeczywiste i tym, co nierzeczywiste, tym, co żywe i tym, co nie-żywe, byciem i nie-byciem (...), w opozycję między tym, co jest obecne i tym, co nieobecne (...). (Derrida 2016: 32–33)

Przywołanie koncepcji Derridy w odniesieniu do korpusu Szymutki umożliwi zauważenie oraz właściwe dowartościowanie wszystkich tych tekstów, które trzeba by zignorować jako „nie dostępne” czy „pozostające jedynie w sferze domysłów”. Zaakceptowanie (potencjalnej lub absolutnej) nieuchwytności pewnych tekstów lub ich fragmentarycznego czy rozchwieanego bytu pozwala również skupić się na pozbieraniu drobnych informacji, rozsianych po różnych dostępnych artykułach, esejach lub wypowiedziach Szymutki, wskazujących na to, jakie były czy mogły być owe widmowe dzieła.

Widmowy korpus tekstów Szymutki tworzy m.in. praca magisterska dotycząca *Czerwonych tarcz*, pierwotna wersja doktoratu poświęconego *Końcowi „Zgody Narodów”*, która według Mariana Kisiela liczyła „sześćset stron nieznormalizowanego maszynopisu i mieścił[a] się w dwóch grubych białych teczkach” (2014: 10); nieukończona edycja krytyczna *Słowa i ciała* Parnickiego, nad którą badacz pracował przez przynajmniej trzynaście lat; nienapisana i jednocześnie ukończona książka *Kłopsztańga*, którą Szymutko miał napisać wspólnie z Aleksandrem Nawareckim<sup>19</sup>; zarysy obszernych artykułów o Schulzu i Gombrowiczu<sup>20</sup>, czy kontynuacja *Nagrobka ciotki Cili*, pozostawione w fiszkach wypełniających (według relacji Olszańskiego i Jochemczyka) kilka kartonów po butach. Próby określenia statusu ontologicznego wspomnianych tekstów nieuchronnie wymuszają posiłkowanie się domysłami. Praca o powieści Iwaszkiewicza, pierwotna wersja doktoratu czy plan kolejnej książki o śląskości najprawdopodobniej istnieją, ale są praktycznie niedostępne. Możliwy kształt przypisów do *Słowa i ciała* możemy za to jedynie zrekonstruować na podstawie

<sup>18</sup> Widmontologia — na zachodzie gorąco dyskutowana w latach 90. (*Ghostly Demarcations* 1999) — obrosła ostatnimi laty w Polsce w całą masę mniej lub bardziej ciekawych komentarzy-reinterpretacji, umieszczających ją w obszarze niemal każdej dyscypliny humanistycznej (Marzec 2015; Bielecki 2014; Momro 2014; Kowalska 2000).

<sup>19</sup> Całą historię (nie)powstałej książki Szymutko i Nawarecki opowiadają w posłowiach do swoich zbiorów esejów o Śląsku (Szymutko 2001a: 97–98; Nawarecki 2011: 130–132).

<sup>20</sup> „(...) patrzę na grube koperty z fiszkami, które, być może, nigdy nie zostaną wykorzystane, użyte, nie odnajdą się w żadnej (niechby najmniejszej) całości — mogę już nigdy nie napisać nic ani o Schulzu, ani o Gombrowiczu, choć przygotowałem się i chciałbym (...) Nie rozwinąłem tych tekstów, po prostu, gdyż zajęły mnie, zawładnęły mną inne projekty” (Szymutko 2006: 8).

istniejących czterech artykułów Szymutki dotyczących tej powieści, powstałych między 1995 a 2008 rokiem (Szymutko 1995; 1999a; 1999b; 2008). Według relacji Mariusza Jochemczyka komputer, na którym przez wiele lat Szymutko przygotowywał swój akrybiczny komentarz do powieści Parnickiego, najprawdopodobniej został zutylizowany. Melancholię badacza-detektywa pogłębia fakt, że w dostępnym publicznie księgozbiorze Szymutki (o którym więcej za chwilę) brakuje egzemplarza *Słowa i ciała*<sup>21</sup>.

Inny tekst-widmo dostępny jest wyłącznie w opowieściach przyjaciół Szymutki. Według Aleksandra Nawareckiego i Magdaleny Piekary planował on rozprawę habilitacyjną poświęconą dziennikom Jarosława Iwaszkiewicza, nad którą pracował przez niemal pół roku w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku. Zdaniem Ryszarda Koziołka to Alina Brodzka, przyjaciółka Szymutki, zachęciła go do zajęcia się praktycznie nieosiągalnymi zapiskami autora *Młynu nad Utratą* oraz umożliwiła mu uzyskanie zgody na dostęp do rękopisu dzienników od Marii Iwaszkiewicz. W habilitacji śląski badacz miał podobno przenieść swoją metodę czytania wypracowaną w doktoracie na dzieło Iwaszkiewicza, pisarza znacznie lepiej rozpoznawalnego w polskim literaturoznawstwie niż Parnicki, a przez to pozwalającego uzyskać rozgłos tym badaczom, którzy się nim zajmują. Szymutko z niewiadomych przyczyn przerwał jednak nagle rozpoczęte prace. W Stawisku po jego półrocznej kwerendzie nie pozostał żaden ślad, a jedynym pisemnym świadectwem niepowstałej habilitacji jest marginalna wzmianka Szymutki, utrwalona w zapisie dyskusji z konferencji parnickologicznej: „Oglądałem w muzeum Iwaszkiewicza w Stawisku świąteczne kartki rozmaitych literatów, którzy przypochlebiali się w nich Iwaszkiewiczowi na różne sposoby (...)” (1996: 42).

Określenie tego, co mieści się w pojęciu „tekstów Szymutki”, stawia badacza praktyk filologicznych przed problemem granic dzieła danego autora oraz granic tekstu literaturoznawczego. Czy spotkanie Szymutki z Parnickim to tekst, i to taki, którym warto się zajmować? Najwięcej wiemy o spotkaniu z prowadzonych przez pisarza dzienników, w których przy dacie 15 października 1987 r. widnieje zdawkowa notka: „Ma mnie odwiedzić polonista Stefan Szymutko z Mysłowic i Uniw. Śląskiego. Był od 11 do 13” (Parnicki 2008: 428)<sup>22</sup>. Na przebieg i charakter rozmowy śląskiego badacza z najważniejszym dla niego pisarzem, o którym pisał wówczas doktorat, wskazuje fakt, że Szymutko pozostawił w swoich esejach tylko jedną wzmiankę o tym spotkaniu: „Parnicki na moje niegrzeczne zdziwienie, iż prawie straciwszy wzrok, jeszcze pisze (...), odpowiedział pytaniem: »Mam już tylko czekać na śmierć?«” (Szymutko 2005). Zasugerowaną przez autora *Nagrobka ciotki Cili* atmosferę spotkania potwierdza Paweł Tomczok, któremu Szymutko miał opowiedzieć, że gdy zapytał Parnickiego o wiarę, ten odpowiedział, że to ubeckie pytanie.

Wspomniany problem granic dzieła i tekstu nabiera szczególnego charakteru wraz z trzecim przedmiotem rekonosansu przeprowadzanego w tym artykule, czyli heterogenicznymi, drobnymi przed-tekstami Szymutki. Mowa tu o fiszkach, komentarzach i rysunkach, jakie odnaleźć można we wspomnianym już księgozbiorze literaturoznawcy, dostępnym

<sup>21</sup> W prywatnej korespondencji mailowej Paweł Tomczok — ostatni doktorant Szymutki — stwierdził, że pamięta, jak badacz pracował na cyfrowej wersji *Słowa i ciała*, ale nie przypomina sobie, aby Szymutko posiadał fizyczny egzemplarz książki.

<sup>22</sup> Z dzienników można dowiedzieć się również o tym, że Szymutko wysłał do Parnickiego trzy listy, a pisarz odpisał na dwa z nich (Parnicki 2008: 427).

publicznie w budynku rektoratu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Dlaczego w odniesieniu do Szymutki interesujące są tak skrajnie i dosłownie marginalne dokumenty? Opisywanych przed chwilą tekstów-widm można jedynie domyślać się za pośrednictwem opowieści samego autora lub jego bliskich, natomiast wgląd w księgozbiór pozwala poznać wskazujące na niektóre z nich przed-teksty, będące czymś więcej niż pomysłem na artykuł, esej czy rozdział książki a mniej niż tekstem jako — w danym momencie — skończoną całością znaczeniową. W sytuacji braku manuskryptów, maszynopisów oraz plików cyfrowych, najdrobniejsze przed-teksty są często jedynymi wskazówkami mówiącymi, jak i nad czym pracował śląski literaturoznawca, co w danym momencie go interesowało. Dające się zauważyć zmiany w ich zapisie, charakterze i objętości pozwalają ponadto prześledzić warsztat pracy Szymutki, to, jak powstawały określone pomysły interpretacyjne, jak wykształcały się jego praktyki filologiczne. Przed-teksty znajdujące się na stronach i między stronami książek z księgozbioru Szymutki, to często zaczyny nigdy nie napisanych recenzji, polemik czy esejów (tak jest chociażby w przypadku fiszek na egzemplarzach *Literatury jako tropu rzeczywistości Nycza czy Kolonistów i koczoowników* Uniłowskiego)<sup>23</sup>.

Przed-teksty znajdujące się na egzemplarzach książek z uniwersyteckiego kanonu literatury pozytywizmu i modernizmu (np. *Lalki* Prusa) dają również pewne pojęcie o chyba najbardziej ulotnych, jednorazowych tekstach, jakie literaturoznawca tworzy w czasie swojej pracy: opowieściach o tekście literackim, wystawianych<sup>24</sup> w czasie zajęć ze studentami, gdzie komentarz filologiczny wprzęgnięty zostaje w dydaktykę. Według Pawła Tomczoka praktykowana przez Szymutkę na zajęciach lektura tekstów literackich przypominała derrikańską dekonstrukcję, badacz lubił podobno wybierać fragmenty, z których mógł budować małe spekulacje. Potwierdza to Magdalena Piekarska, która wspomina, że zajęcia o *Janko Muzykancie* Henryka Sienkiewicza Szymutko prawie w całości poświęcił na obszerny komentarz do rozpoczynającego opowiadanie zdania „Przyszło to na świat wątłe, słabe”. Zarówno Piekarska, jak i Tomczok wspominają, że ćwiczenia prowadzone przez śląskiego badacza były w znacznym stopniu improwizacją — Szymutko nie trzymał się ustalonego planu czy też sylabusu.

Oczywiście, badając księgozbiór Szymutki trzeba pamiętać o dwóch rzeczach: to, co znalazło się w publicznym dostępie nie jest całością biblioteki badacza (*casus* egzemplarza *Słowa i ciała*), a to, co można odnaleźć w książkach tworzących księgozbiór, nie stanowi całości przed-tekstów służących literaturoznawcy przy jego pracy. Dowodzą tego zarówno autotematyczne komentarze samego literaturoznawcy<sup>25</sup>, jak i opowieści jego przyjaciół, którzy wspominają o preferowanym przez Szymutkę „przeźrannym” trybie pisania,

<sup>23</sup> W przypadku zapisków na egzemplarzach wspomnianych tutaj książek widać, że Szymutko patrzył na koncepcje teoretyczno- czy historycznoliterackie personalistycznie, za abstrakcyjnymi pojęciami dostrzegał żywego człowieka. Np. na fiszkach z *Literatury jako tropu rzeczywistości* mowa jest o „cynicznej” oraz „mrocznej osobowości Nycza” (KPSSZ MISH UŚ, sygn. 1624: 273), a przy okazji *Kolonistów i koczoowników* Szymutko notuje „nihilizm K[rzysztofa] U[niłowskiego]” i „oj, lubi zamącić w znaczeniu wędłkarskim” (KPSSZ MISH UŚ, sygn. 1346: 288).

<sup>24</sup> „Wystawianie doświadczenia lekturowego” innym czytelnikom to pojęcie pożyczone od opisywanego już w artykule Arkadiusza Żychlińskiego.

<sup>25</sup> Por. cyt. w przyp. 20; „usuwać za często powtarzające się »który«, szukać pasującego imiesłowu, borykać się z nadmiarem »przecież«, »bowiem« i »co«, także by ukryć fiszkowy tryb pracy (powtórzenia ujawniają montaż, spawy) (...)” (Szymutko 2001: 68).

polegającym na zapelnianiu pokoju setkami samoprzylepnych kartek. Bezpośrednie świadectwa Szymutkowego rygoru pisania, czyli rozpatrywania zdań w wielu minimalnie różniących się od siebie wariantach przy jednoczesnym sprawdzaniu odcieni semantycznych danych wyrazów w słownikach, przepadł wraz z (najprawdopodobniej) zutylizowanym komputerem badacza<sup>26</sup>.

Niestety, w przeciwieństwie do pierwszej części artykułu, która — pomimo prowizorycznego charakteru pewnych obserwacji — kończyła się rodzajem podsumowania, rekonesans dotyczący korpusu tekstów Szymutki zakończyć się musi zebraniem wszystkich pytań, narosłych przy okazji liczenia widm (Derrida 2016: 228). Jak traktować owe nieosiągalne lub/ oraz nieistniejące teksty? Co można o nich powiedzieć, skoro większość z nich istnieje tylko w marginalnych wzmiankach samego Szymutki, w anegdotach przekazywanych przez jego przyjaciół i uczniów, a co bardziej materialne teksty (jak praca magisterska) najprawdopodobniej nigdy nie wykroczyły poza bardzo wąską grupę odbiorców (autora—promotora—recenzenta)? Jakie relacje zachodzą między tym widmowym korpusem tekstów a korpusem dotykalnym, policzalnym, składającym się z książek i czasopism opatrzonych numerami ISBN? W jaki sposób ułożyć konstelację, którą tworzy dzieło Stefana Szymutki?

Aby odpowiedzieć na te pytania, trzeba dogłębnie przemyśleć dorobek współczesnego edytorstwa naukowego i wypracować takie koncepcje autora, korpusu, kanonu, przedtekstu, tekstu oraz całej masy „świadectw pisarstwa” (Mitosek 1990: 393), które najlepiej uchwyciłyby wszystkie wspomniane powyżej widma. Sam materiał czyni zatem z badań nad praktykami filologicznymi Stefana Szymutki przedsięwzięcie na wskroś filologiczne, zmierzające w kierunku redefinicji wielu podstawowych dla współczesnej nauki o literaturze pojęć. To prawdopodobnie najważniejszy powód, dla którego piszący te słowa może ująć z życiem, gdy Sfinks zada mu swoje pytanie.

---

<sup>26</sup> Magdalena Piekarska opisuje, jak Szymutko żartobliwie podsumowywał swoje zmagania pisarskie: „Rano napisałem »Ala ma kota«. Za godzinę, że kot jest posiadany przez Alę, potem jeszcze zmieniłem ze dwa razy, a wieczorem znów Ala miała kota” (cytat z prywatnej korespondencji mailowej autora artykułu).

## Bibliografia

- Apter Emily (2013), *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Verso Books, London–New York.
- Barcz Anna (2015), *Filologia jako laboratorium Human Studies*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Benjamin Walter (2013), *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, posł. A. Lipszyc, Warszawa.
- Bielecki Marian (2014), *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza*, IBL PAN.
- Bilczewski Tomasz (2010), *Komparatystyka i egzystencja*, „Wielogłos”, nr 1–2.
- (2013), *Ancilla philologiae, ancilla nationis? Komparatystyka a filologia narodowa [w:] Przyszłość polonistyki. Koncepcje — rewizje — przemiany*, red. A. Dziadek, K. Kłosiński i F. Mazurkiewicz, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Czapliński Przemysław (2015), *Zamykanie laboratorium*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 2.
- Derrida Jacques (2016), *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, PWN, Warszawa.
- De Man Paul (2011), *Powrót do filologii*, przeł. P. Karwowski, „Res Publica Nowa”, nr 16.
- Eisner Martin (2011), *The Return to Philology and the Future of Literary Criticism: Reading the Temporality of Literature in Auerbach, Benjamin, and Dante*, „California Italian Studies”, nr 1.
- Gasparow Michail L. (2014), *Filologia jako moralność*, tłum. E. Skalińska, „Teksty Drugie”, nr 2.
- Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's „Spectres of Marx”* (1999), Jacques Derrida, Terry Eagleton, Frederic Jameson, Antonio Negri et al., ed. M. Sprinker, Verso, London–New York.
- Gumbrecht Hans Ulrich (2003a), *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, University of Illinois Press, Champaign.
- (2003b), *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*, Stanford UP, Redwood City.
- Heidegger Martin (2004), *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt — Endlichkeit — Einsamkeit*, Klostermann, Frankfurt/M.
- Holquist Michel (2002), *Why We Should Remember Philology*, „Profession”.
- Jochemczyka Mariusz (2015), *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Kaczmarek Paweł (2015), *Tak powinna wyglądać filologia*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 2.
- Kisiel Marian (2014), *Literatura: marzenie i śmierć*, „Śląsk”, nr 2.
- Kopciński Jacek, Prussak Maria (2015), *Najwyższy czas nauczyć się czytać*, „Teatr”, nr 2 [online] [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1059/najwyzszy\\_czas\\_nauczyc\\_sie\\_czytac/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1059/najwyzszy_czas_nauczyc_sie_czytac/) [dostęp: 31.07.2016].
- Korytowska Maria i in. (2010), *O problemach współczesnej komparatystyki*, „Wielogłos”, nr 1–2.
- Kowalska Małgorzata (2000), *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille'a do Derridy*, Aletheia, Warszawa.
- Koziołek Ryszard (2011), *Znakowanie trany albo praktyki filologii*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- (2015a), *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemocy*, wyd. III, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- (2015b), *Dobrze się myśli literatura*, Czarne, Wołowiec.
- Księgozbiór Profesora Stefana Szymutki, Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne UŚ, sygn. 1624.



- Księgozbiór Profesora Stefana Szymbutki, Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne UŚ, sygn. 1346.
- Markiewicz Henryk (1996), *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Marzec Andrzej (2015), *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Momro Jakub (2015), *Widmontologie nowoczesności. Geneza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Moretti Franco (2016), *Wykresy, mapy, drzewa*, tłum. T. Bilczewski, Universitas, Kraków.
- Musiał Łukasz (2015), *Arkadusza Żychlińskiego laboratoria antropofikcji*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Nawarecki Aleksander (2002), [Odpowiedź na ankietę], „Pamiętnik Literacki”, nr 1.
- (2003), *Mały Mickiewicz*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- (2011), *Lajerman*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Parnicki Teodor (2008), *Dzienniki z lat osiemdziesiątych: 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1987, 1988: notatki o własnej pracy literackiej*, wstęp Z. Lichniak, słowo o aut. *Dzienników* oraz oprac. T. Markiewka, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Pawlus Tomasz (2007), *Byt, fantazja i moment lektury*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Po co literatura jeszcze jest? Teksty rozproszone* (2013), red. G. Olszański i M. Jochemczyk, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.
- Pollock Sheldon (2009), *The Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, „Critical Inquiry”, No. 4.
- Prussak Maria (2013), *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, IBL PAN, Warszawa.
- Ricoeur Paul (1991), *Cbrześcijaństwo i sens dziejów*, tłum. A. Krasieński [w:] *Podług nadziei. Odczyty, szkice, studia*, wybór i wstęp S. Cichowicz, „PAX”, Warszawa.
- Szadkowski Krystian (2015), *Uniwerytet jako dobro wspólne. Podstawy krytycznych badań nad szkolnictwem wyższym*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Szymbutko Stefan (1981), [recenzja *Ruchomego kraju* Stanisława Piskora], „Poglądy”, nr 8.
- (1983), *Cienie i blaski Helikonu na Marszałkowskiej* [w:] *W kręgu dwudziestowiecznego realizmu*, red. W. Wójcika, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- (1987a), *Koniec porozumienia z odbiorcą (O odmianie powieści historycznej stworzonej przez T. Parnickiego)* [w:] *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*, red. T. Bujnicki, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- (1987b), *Publicystyka wobec powieściopisarstwa Teodora Parnickiego*, „Ruch Literacki”, z. 4/5.
- (1992), *Zrozumieć Parnickiego*, Gnome Books, Katowice.
- (1994a), *Ciało profesora Sławińskiego*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- (1994b), *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy: na przykładzie Końca „Zgody Narodów” Teodora Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- (1995), *Czytanie Parnickiego (na przykładzie „Słowa i ciała”)*, „FA-art”, nr 2.
- (1996), *List do Tadeusza Bujnickiego z 16 maja 1996 roku* [ze zbiorów prywatnych Tadeusza Bujnickiego].
- (1999), *Badacz, dziejowość, życie*, „Śląsk”, nr 10.
- (1999a), *Poza pociechą logosu (w stronę interpretacji „Słowa i ciała” Teodora Parnickiego)* [w:] *Świat Parnickiego: materiały z konferencji*, red. J. Łukasiewicz, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.
- (1999b), *Ten nudzący się Chozroes, ta nudna Markia... Nuda w „Słowie i ciele” Teodora Parnickiego* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplinski i P. Śliwiński, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań.

- 
- (2001a), *Nagrobek ciotki Cili*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- (2001b), *O regionie*, „Śląsk”, nr 11.
- (2005), *Zaczyn* [online:] [http://www.fa-art.pl/arttykul.php?id\\_arttykulu=569&szablon=autorzy\\_arttyk\\_felieton](http://www.fa-art.pl/arttykul.php?id_arttykulu=569&szablon=autorzy_arttyk_felieton) [dostęp: 30.07.2016].
- (2006), *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- (2007), *Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książki Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- (2008), *Na czym utknąłem? Pokaż bezradnej lektury „Słowa i ciała” Teodora Parnickiego* [w:] *Tajemnice „Słowa i ciała”. Szkice o powieści Teodora Parnickiego*, red. T. Markiewka i K. Unilowski, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Świat Parnickiego: materiały z konferencji* (1999), red. J. Łukasiewicz, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.
- Ulicka Danuta (2007), *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007.
- (2013), *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*, IBL PAN, Warszawa.
- (2014), *Sub-, pre-, post-, inter-, czyli jak formy prefiksalne grają w teatrze literaturoznawczej mowy?* [w:] *Przyszłość polonistyki. Koncepcje — rewizje — przemiany*, red. A. Dziadek, K. Kłosiński i F. Mazurkiewicz, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Warren Michelle R. (2010), *Introduction: Relating Philology, Practicing Humanism*, „PMLA”, nr 2.
- (2014), *Shimmering Philology*, „postmedieval: a journal of medieval cultural studies”, vol. 5.
- Ziolkowski Jan (1990), „*What Is Philology?*”, *Introduction*, „Comparative Literature Studies”, No. 1.
- Żychliński Arkadiusz (2014), *Laboratorium antropofikacji. Dociekania filologiczne*, IBL PAN, Warszawa.
- Żurek Łukasz (2016), *Dodatkowe problemy z historią Stefana Szymutki*, „Forum Poetyki”, nr 5.
-

MARIA TARNOGÓRSKA  
Uniwersytet Wrocławski\*

## Gałczyński i Monty Python? O nową interpretację *Zielonej Gęsi*

Gałczyński and Monty Python?

About a strange phenomenon of Polish humorous literature

### Abstract

This article presents and analyses a striking similarity between *Zielona Gęś* (*The Green Goose*), a collection of short plays by Polish poet K. I. Gałczyński, published first in 1946–1950, and the BBC series *Monty Python's Flying Circus* broadcast in 1969–1974. Although Gałczyński and the British comedy group never met and while they belonged to different generations, they created similar humorous worlds often using the same literary motifs and cultural inspirations. The origin of the 'isomorphic' relation has to do with their similar intellectual backgrounds as well as connections to the English tradition of literary nonsense.

\* Instytut Filologii Polskiej Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu Wrocławskiego  
pl. Nankiera 15, 50-140 Wrocław  
e-mail: majkatarn@poczta.onet.pl

Zaproponowane przeze mnie ujęcie chciałabym potraktować jako przyczynek do badań nad polską literaturą nonsensu, która niejednokrotnie, w zaskakujący sposób, okazuje się nie dość odległa od wzorów i tendencji, ukształtowanych w obrębie — macierzystej dla nonsensu — kultury brytyjskiej. Zestawienie tekstów Galczyńskiego z twórczością Monty Pythona stanowi równocześnie okazję do obejścia „idiomu polskiego”, który towarzyszy odczytaniom Najmniejszego Teatrzyku Świata od chwili jego powstania po najnowsze opracowania, by wymienić choćby wydaną w 2011 roku pracę Jerzego S. Ossowskiego *Sprawa Galczyńskiego*. Narzucają one styl interpretacji, który przedstawia *Zieloną Gęś* jako posługującą się aluzją satyrę na pełną absurdów polską rzeczywistość oraz warunkowany przez tę rzeczywistość „manifest (...) wolności egzystencjalnej” (Ossowski 2011: 318). Perypetie teatrzyku w Polsce powojennej — zarówno ataki „postępowej” młodzieży zetempowskiej, nierozumiejącej „zielonogęsiowego” humoru i domagającej się od autora postawy zaangażowanej w problematykę czasu (chodzi tu przede wszystkim o słynny list zetempowców z fabryki „Era”, przesłany do redakcji „Pokolenia”; Galczyńska 2000: 264–265), jak i protesty tzw. prawdziwych Polaków, wyczulonych na targanie świętości narodowych (Jacek Trznadel zarzucał poecie, iż kpi sobie z polskich Hamletów w chwili, gdy wydaje się wyroki śmierci na AK-owców; Galczyńska 2011: 468) — świadczyły wyraźnie, iż stworzony przez Galczyńskiego gatunek<sup>1</sup> pojawił się w niewłaściwym czasie<sup>2</sup>, który skazywał ten rodzaj literatury na mijające się z jej istotą odczytania. Dezorientację części ówczesnej publiczności dobitnie wyrażał na łamach „Tygodnika Warszawskiego” Zygmunt Prószyński: „nikt nie rozumie o czym pisze i o co mu chodzi” (1946: 4), Stefan Kisielewski zaś rozpowszechniał opinię o obecnym w dziele Galczyńskiego „kosmicznym belkocie” (1946).

Tymczasem klucz do interpretacji *Zielonej Gęsi*, wskazujący właściwy kierunek odczytania, znaleźć można w jednej z jej najwcześniejszych wersji z 1946 roku:

---

<sup>1</sup> Jak twierdził pół wieku temu E. Balcerzan, komentując fenomen *Zielonej Gęsi* w dyskusji, zainicjowanej w dziesiątą rocznicę śmierci poety: „Kto wie — ktoś to kiedyś może udowodni — czy Galczyński nie jest twórcą nowego gatunku” (1963: 18).

<sup>2</sup> O tym, iż Galczyński urodził się w niewłaściwej epoce pisał już A. Golubiew w *Liście otwartym do K. I. Galczyńskiego — poety* („Tygodnik Powszechny” 1947, nr 1). Podobny pogląd wyrażał także niemiecki tłumacz *Zielonej Gęsi* — K. Dedecius (1969: 173).

„Zielona Gęś” — rzecz nowa  
 podług nowych wzorów,  
 życzę więc Wam — nowego  
 poczucia humoru.

(Galczyński 1987: 82)

Słowa te wypowiada Gźgźółka, zwany „fenomenem nonsensu”, co pozostaje wyraźnym sygnałem dla odbiorcy, wskazującym na właściwy i najbliższy kontekst Najmniejszego Teatrzyku: tradycję angielskiego, nonsensownego humoru. Tradycję tę odkrył i wykorzystywał Galczyński już w okresie międzywojennym, o czym świadczą zarówno układane przez niego i odgrywane w czasach studenckich w gronie przyjaciół (m.in. Władysława Sebyły i Stanisława Marii Salińskiego) absurdałne scenki (Galczyńska, *Wstęp* do: Galczyński 1987: 6), jak i niezwykle istotne z punktu widzenia dziejów polskiego nonsensu dokonania literackie: 1. wydana w 1929 r. powieść *Porfirjon Osielek czyli Klub Świętokradców*, w której pojawiają się charakterystyczne dla literatury nonsensu ekscentryczne postacie, jak tytułowy Osielek — „właściciel fabryki sztucznych nosów i noktambulik” (warto zauważyć, iż księżyc uważany jest za patrona nonsensu<sup>3</sup>) czy pani Heksensus — wdowa po „królewskim nadwornym wypychaczu ptaków”; 2. „pragesi”, czyli teksty, które stanowią zapowiedź przyszłego gatunku (scenki dramatyczne zaprawione nonsensownym humorem), drukowane w „Cyruliku Warszawskim” (*Rozmowa grabarzy*, 1930) i „Wróblach na dachu” (*Więc przepijmy babci domek mały czy Sport w Rosji Sowieckiej*, 1931); 3. pionierskie na gruncie polskim realizacje limeryku (1935), określanego przez badaczy jako „sonet literatury nonsensu” (Tigges 1987). „Zielonogęsiowa” twórczość Galczyńskiego stanowi więc wyraźną kontynuację przedwojennych zainteresowań poety, które — podobnie jak skamandryckie „absurdy” (primaaprilisowe żarty Tuwima i Słonimskiego<sup>4</sup>) — przyczyniły się do przeniesienia na grunt polski brytyjskiej tradycji nonsensownego humoru oraz rozwoju typowo inteligentkiej kultury zabawy (nie bez znaczenia wydaje się w tym kontekście opinia badaczy, iż wraz ze wzrostem wykształcenia wzrasta upodobanie do nonsensownego humoru — zob. Brzozowska 2000: 80). Właśnie inteligentki (trudno zatem zgodzić się z opinią Jana Błońskiego, iż „Nonsens jest u Galczyńskiego znakiem ludowości” — Błoński 1959: 104), a co za tym idzie wyrafinowany (angielscy badacze używają w podobnym przypadku określenia *sophisticated*) charakter nonsensu Galczyńskiego, pozwala na zestawienie z symbolizującym współcześnie ten rodzaj twórczości i cieszącym się dużą popularnością *Latającym Cyrkiem Monty Pythona*<sup>5</sup>, stworzonym w latach 60. przez grupę brytyjskich komików, będących absolwentami najlepszych w Anglii uniwersytetów: Oxfordu i Cambridge. Zestawienie to nie opiera się na „twardej” relacji intertekstualnej, zakładającej dialogowe, intencjonalne nawiązanie między tekstami: Zielona Gęś drukowana była na lamach

<sup>3</sup> O „księżycu — patronie nonsensu” pisał G. K. Chesterton w swojej słynnej *Obronie nonsensu*, cytowanej w *Księdze nonsensu* A. Marianowicza i A. Nowickiego (1958: 14).

<sup>4</sup> Teksty, publikowane na lamach międzywojennej prasy od 1920 r., zebrane zostały w tomie Tuwima i Słonimskiego pt. *W oparach absurdu* (1958).

<sup>5</sup> „Jest to humor inteligentów dla inteligentów” — jak pisał na lamach „Przekroju” A. Saramonowicz (2002: 32).

„Przekroju” w latach 1946–1950<sup>6</sup>, zaś *Latający Cyrk Monty Pythona* emitowany był w BBC w latach 1969–1974, a jego pełny polski przekład Elżbiety Gałazki-Salomon ukazał się w dwutomowym wydaniu w 2004 i 2006 r., co wyklucza jakiegokolwiek wzajemne inspiracje i zależności. Zdumiewające podobieństwo wielu humorystycznych konceptów łączy oba teksty na zasadzie zagadkowego izomorfizmu, dającego się wyjaśnić jedynie jako efekt wykorzystania zbliżonych źródeł oraz mechanizmów komicznych. Fundamentalne znaczenie przypisać niewątpliwie należy przewrotnej zabawie ze sferą wysokiej, kształtującej inteligencki etos kultury i edukacji (tak mniej więcej oddać można niezwykle trudne w tłumaczeniu określenie Dietera Petzolda „Spiel mit dem Bildungsgut” — Petzold 1972: 193), co przejawia się poprzez liczne nonsensowne przekształcenia, odwrócenia i inkongruencje, burzące uświęcony tradycją porządek. Szczególnym obiektem tych zabiegów stają się literatura i sztuka, których symboliczna, przesycona znaczeniami postać, zastąpiona zostaje — na zasadzie czysto intelektualnego żartu — trywialnym, pozbawionym wszelkiej wzniosłości wariantem. W skeczu Monty Pythona *Poezownia XIX-wieczni poeci* stanowiąc mają element wyposażenia każdego gospodarstwa domowego, gdyż, jak głosi reklama tytułowej instytucji:

Wieszcz umiła byt rodzinie,  
lecz nie zwykły wierszokleta.  
Czyś u siebie, czyś w gościnie,  
w domu musi być poeta.

(*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004: 241)

Poezownia oferuje swoim klientom cztery modele: Alfred Tennyson, William Wordsworth, Algernon Swinburne i Percy Shelley, zaś jej inkasenci dokonują regularnie „odczytu poety”. W podobny sposób „uzwycznajnia” poezję Gałczyński w teatryku *Poezja droższe*, w którym tytułowym artykule handluje się na czarnym rynku oraz dostaje się go z przydziału „na rodzinę”, zaś braki w zaopatrzeniu powodują katastrofalne skutki:

PIEKIELNY PIOTRUŚ: (...) Matka nadchodzi. Ale czy przyniesie coś do czytania? W kwiecie wieku umrę z głodu intelektualnego (...)

STROSKANY OJCIEC: Jak nie mam mojej poezji do łóżka, to po prostu idiocieję.

(Gałczyński 1987: 138)

Kultura w jej wysokich wytworach pojawia się również jako „bohater” sensacyjnej fabuły, w której świat przestępczy oddaje się niepospolitym, a nawet ekstrawaganckim zajęciom. W skeczu Monty Pythona o fałszywych reżyserach filmowych inspektor Scotland Yardu tak demaskuje zatrzymanego sprawcę:

<sup>6</sup> Okres „zielonogęsiowej” twórczości przerwany został wskutek decyzji, podjętej na Zjeździe Pisarzy w 1950 r., na którym A. Ważyk oskarżył poetę o — jak pisze J. S. Ossowski — „rozsiewanie drobnomiezczańskich miazmatów, tak niebezpiecznych dla budowniczych najświetlejszego ustroju społecznego świata...” (Ossowski 2005: 46).

Aresztuję cię za podszywanie się pod signora Michelangelo Antonioniego, włoskiego reżysera, współtwórcę scenariuszy do swoich własnych filmów, w których odchodzi od klasycznej struktury narracyjnej, skupiając się na przedstawianiu ulotnych wydarzeń i nieustającym studium psychiki... (*Latający Cyrk Monty Pythona*, t. 2.: 93)

W skeczu Galczyńskiego *Banda fałszerzy sonetów* tytułowi przestępcy uprawiają swój proceder w podziemiach Biblioteki Kolbuszowskiej. Pojmany przez Komisarza herszt bandy wyraża skruchę, posługując się — podobnie jak cytowany wcześniej inspektor — językiem sali wykładowej: „Bo — czyż godzi się fałszować sonety, czyli rodzaj konstrukcji stroficznej, którą uprawiali faceci tej miary, co Dante, Petrarca i Mickiewicz?” i powołując na Platona, który „gdzieś powiada, że serce ludzkie ma wrodzoną skłonność do doskonalenia się” (Galczyński 1987: 284). W wersji polskiego poety efekt komiczny ulega jeszcze wzmocnieniu poprzez dodatkowy *suspens*, jaki przynosi ukazanie fatalnych skutków działania sonetów „z poprzestawianymi rymami”: „córka zatrula się tymi sonetami i zwirowała (...) słyszy głosy wewnętrzne, a jeden głos ciągle do niej mówi — Napij się herbaty Jazdiu. — I ona naparza i pije herbatę bez przerwy” (Galczyński 1987: 283).

Niezwykle istotnym wyróżnikiem zarówno pythonowskiego, jak i „zielonogęsiowego” humoru jest także zabawa literackim kanonem, który poddany zostaje trywializującym i nonsensownie odkształcającym zabiegom. Przykładem może być występująca w *Latającym Cyrku Monty Pythona* filmowa *Semaforowa wersja „Wichronych Wzgórz”*, w której bohaterowie komunikują się machając do siebie flagami, czy anagramowa wersja Szekspira, stworzona przez człowieka, mówiącego wyłącznie anagramami. Odpowiednikiem podobnie humorystycznie zniekształconej wersji klasyki jest skecz Galczyńskiego *Filon i Laura i dobrze poinformowany facet*, w którym słynna literacka randka pozbawiona zostaje swojego sielankowego *entourage’u*.

DOBRCZE POINFORMOWANY FACET:

Lauro, daremnie patrzysz na zegar.  
Filon nie przyjdzie. Idź dalej.  
A to klaskanie, co się rozlega,  
to żona go w gebę wali.

(Galczyński 1987: 256)

Komizm całej sytuacji wzmagą przy tym fakt, iż słynna fraza „coś tam klaszcze za borem” ulega typowemu dla poetyki nonsensu ukonkretnieniu, w wyniku którego obsada teatryku powiększa się o kolejną dramatyczną postać: „COŚ TAM: (na chwilę się ucisza, a potem znowu klaszcze za borem jak cholera)” (Galczyński 1987: 256).

Powagę literackich arcydzieł obniża także parodia symbolizujących je postaci. W przypadku obu tekstów jej przedmiotem staje się Hamlet, który zyskuje „nowe życie” jako bohater komediowy. W *Latającym Cyrku Monty Pythona* Hamlet pojawia się w gabinecie psychiatry, wygłaszając pełną pretensji kwestię: „Chodzi o to, że gdziekolwiek się udam, zawsze jest tak samo: wszyscy chcą tylko, żebym mówił »Być albo nie być...«” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2006: 315), po czym zdradza, iż chce nadać swemu życiu sens, zostając prywatnym detektywem. W bardziej wyrafinowanej, jak się wydaje, wersji Galczyńskiego Szekspirowski bohater nie tylko wygłasza podobną skargę:



Być albo nie być — oto jest pytanie,  
Które powtarzam od lat trzystu w kółko.

(Galczyński 1987: 160)

— ale także, „na próbę”, przestaje być, trywializując w ten sposób tragiczną wymowę najsłynniejszego literackiego pytania. W teatryku *Hamlet & kelnerka* hamletyczny wybór również pozbawiony zostaje dramatycznej powagi i egzystencjalnego wydźwięku: Hamlet umiera na „brak decyzji i skręt kiszki na ostrym zakręcie historycznym” (Galczyński 1987: 228), nie mogąc zdecydować się, czy zamówić kawę czy herbatę w oberży „Pod Wyskubanymi Brwiami”.

Inspirację dla nonsensu *Latającego Cyrku* oraz *Zielonej Gęsi* stanowi jednak nie tylko literatura, lecz także sztuka, której znajomość okazuje się warunkiem odczytania intertekstualnej gry, adresowanej do wykształconego odbiorcy. Kolejny raz można tu zauważyć zastanawiającą zbieżność, występującą w doborze zapożyczonych z historii kultury przykładów: w skeczu Monty Pythona, którego akcja dzieje się w Galerii Sztuki Narodowej, postać z obrazu Johna Constable’a *Wóz z sianem* skarży się na hałaśliwe sąsiedztwo: „Przenieśli nas do sali pełnej Breughłów. Cholerna speluna... Do późnej nocy rozbijają się na łyżwach” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2006: 24), zaś jeden z teatryków Galczyńskiego „ma zaszczyt przedstawić obraz Breughela »Kłótnia żebraków«”, którego postaci w podobny sposób „materializują się” i odbywają tytułową sprzeczkę, używając wymyślnych inwektyw.

W końcu osobny i ważny rozdział w omawianej twórczości tworzą także zabawy z historią, których efektem jest przedstawienie jej komicznego, poddanego działaniu logiki nonsensu, alternatywnego wariantu. W skeczach Monty Pythona pojawiają się więc m.in. kardynał Richelieu jako świadek we współczesnym procesie sądowym, w którym oskarżony sądzony jest za nieprawidłowe parkowanie, szurnięta królowa Wiktoria, Aleksander Wielki w przebraniu Attyli, w którym czuje się bezpieczniej czy Mao-Tsētung i Karol Marks jako uczestnicy telewizyjnego quizu. Specjalnością Galczyńskiego są natomiast postaci biblijne i mitologiczne, które swym nieprzewidywalnym zachowaniem burzą ustalony w oficjalnych przekazach scenariusz zdarzeń. W skeczu *Nieudany potop z powodu zimy* Noe buduje sanie i kuligiem, „z całym towarzystwem”, udaje się na górę Ararat, „żarłoczna Ewa” zjada całe jabłko i jak podsumowuje Adam: „Cała Biblia na nic” (Galczyński 1987: 42), zaś w *Tragicznym końcu mitologii* Jowisz robi sobie jajecznicę z trzech jajek, z których miało się wykluć troje „mitologicznych dzieci” poczętych z Ledą, tłumacząc: „chyba rozumiesz, że z Kastora i Pollukusa pożytek żaden, a co do Heleny, to konsekwencje wiadome: wojna trojańska. A my wojen mamy absolutnie dość” (Galczyński 1987: 312). Trudno nie zauważyć, iż podobnie nonsensowne kreacje historycznych postaci stanowią istotę pokrewnego limerykowi gatunku *cleribew*, występującego na gruncie polskim pod nazwą biografiola<sup>7</sup>.

Wspólnym dla Monty Pythona i Galczyńskiego motywem są natomiast powojenne losy Hitlera, który z groźnego zbrodniarza staje się groteskową, sprowadzoną do pospolitego wymiaru postacią: w *Latającym Cyrku* jako pan Hilter z ramienia Partii Narodowych Bocjalistów kandyduje w wyborach na prowincji angielskiej, w *Zielonej Gęsi* — „jest strażnikiem w jednym z hamburskich teatrów” (Galczyński 1987: 73).

<sup>7</sup> Reguły tego gatunku opisuje S. Barańczak w odautorskim wstępie do tomu *Biografioly*, Poznań 1991.

Literatura, sztuka i historia tworzą więc podstawowe źródło konceptów zarówno pythonowskiego, jak i „zielonogesiowego” humoru, nadając mu cechę elitarności, charakterystycznej dla inteligentkiej kultury śmiechu.

Humor ten występuje czasem w swojej czarnej odmianie, znów przynosząc podobne w obu przypadkach rozwiązania. Przykładem może być motyw amputacji głowy, która — co typowe dla poetyki nonsensu — nie posiada większego wpływu na czynności życiowe dotkniętych nią postaci. W *Latającym Cyrku* jedna z Pieprzniczek wygłasza znamieną kwestię: „Jego matka ma się znacznie lepiej po tym, jak jej amputowano głowę, polepszyło jej się (...)” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004.: 31), zaś w teatryku Galczyńskiego Judyta ucinęła głowę Holofernesowi (motyw ten znany jest w sztuce choćby z obrazu Carravaglia), ten zaś mówi „z brakującą głową”: „Ciekawe, jak ja teraz będę żył. Chyba żebym się przyzwyczaił” (Galczyński 1987: 99). Bywa również, iż zarówno w brytyjskim, jak i polskim wariacie humor przybiera bardziej kontrowersyjną postać, skłaniając się ku tradycji tzw. *sick humour*. W pythonowskim skeczu zakład pogrzebowy oferuje swoim klientom możliwość pozbycia się zwłok przez akt kanibalizmu, w teatryku *Pogrzeb zbrodniarza wojennego* rozentuzjzmowana publiczność domaga się bisów przy spuszczeniu do grobu zwłok zbrodniarza wojennego nr 8, grabarze zaś „bisują bez przerwy” (Galczyński 1987: 58). Obecność tego rodzaju humoru w widoczny sposób różni nonsens „dla dorosłych” od jego „dziecięcej” odmiany, pozbawionej skrajnie drastycznych elementów.

W obu omawianych tekstach nonsensownym deformacjom podlega także język, którego logika poddawana jest przewrotnym, zaskakującym nagłym „odkryciem”, operacjom. W *Latającym Cyrku* „mały domeczek przy Dibley Road dotknęła prawdziwa komedia” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004: 10), komentator BBC donosi, iż „W roku 1945 wybuchł pokój” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004: 14), a Zakonnica Attyła składa „śluby wieczystej brutalności” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004: 280). U Galczyńskiego z kolei występują takie konstrukcje jak „z narażeniem życia i śmierci”, a Hermenegilda Kociubińska „daje usta” prof. Bączynskiemu, który „inkasuje usta i wsadza je do słoja ze spirytusem” (Galczyński 1987: 73), udosławiając w ten sposób i konkretyzując popularną metaforę.

Analizowane podobieństwa dają się także zauważyć w sferze nonsensownych rekwizytów i gadżetów, podkreślających ekscentryczność i odmiennosc przedstawionego świata. Szczególne znaczenie mają tu oryginalne wynalazki, jak pythonowski „proustomierz”, używany w Ogólnobrytyjskim Konkursie na Streszczenie Prousta czy „hunomat” — aparat do wykrywania Huna Attyli, w *Zielonej Gęsi* zaś „wiatrowyciszacz”, za pomocą którego Gzęgźółka wycisza wiatr czy „nogarium” — specjalny rodzaj akwarium, zaprojektowany przez prof. Bączynskiego. W obu wypadkach wydają się one dziedzictwem XIX-wiecznego, wiktoriańskiego nonsensu, przejmującego od swoich czasów ideę naukowego (w wersji parodystycznej) odkrycia.

Osobną kategorię tworzą też meble komiczne (na ich istotną rolę w tekstach komicznych zwracał swojego czasu uwagę Tadeusz Peiper, charakteryzując je jako „złośliwe” i „złoczyńne”; Peiper 1972: 235), jak „ludożerczy sekretarzyk” w skeczu Monty Pythona czy mówiący ludzkim głosem kredens w teatryku *Dramat zdradzonego mężczyzny*, czyli *Przygnieciony przez kredens*. Podobieństwo obu zjawisk tekstowych przypieczętowują wreszcie tzw. szczególności, by posłużyć się humorystycznym terminem Monty Pythona. Należy do nich choćby wypowiedana zarówno przez postacie *Latającego Cyrku*, jak i *Zielonej Gęsi* formuła

---

„Na Jowisza” czy wspólna im idea ekscentrycznych stowarzyszeń, jak Królewskie Towarzystwo Układania Jednych Rzeczy na Drugich (Monty Python) i Klub Niedoprasowanych Spodni (Galczyński).

Za ciekawostkę uznać też trzeba fakt, iż w wielu skeczach Monty Pythona pojawia się gęś: wprawdzie nie zielona, lecz — zgodnie z zasadą nonsensownej dziwności — gęś pantomimiczna lub Królewska Kanadyjska Gęś Konna.

Zaskakujące podobieństwo pythonowskiego i „zielonogęsiowego” humoru dowodzi niewątpliwie, iż teatrzyk Galczyńskiego trudno uznać za zjawisko historyczne, za jakie uważał *Zieloną Gęś* Jan Błoński, pisząc w 1959 r.: „zdobywszy trwale miejsce w pamięci publiczności, staje się powoli historyczna. Jest ona bowiem likwidacją inteligenckiego dwudziestolecia, podobnie jak »Zielony Balonik« był likwidacją Młodej Polski” (1959: 105). Znakomity badacz nie mógł, rzecz jasna, przewidzieć, iż rozpowszechnienie się w okresie powojennym, m. in. za sprawą niezwykle popularnej także w Polsce twórczości Monty Pythona, konwencji literackiego nonsensu przyniesie nowe konteksty, pozwalające odczytać stworzony przez Galczyńskiego „gatunek” jako oryginalne i nietracące aktualności przedsięwzięcie, wyrosłe nie tyle z inspiracji bieżącą rzeczywistością, co przywiązania do angielskiej tradycji i będącego jej znakiem rozpoznawczym typu humoru. Miłośnicy Monty Pythona mogą zatem traktować „zielonogęsiowy” teatrzyk jako rodzaj archeologicznego odkrycia, ujawniającego istnienie cywilizacji, która wytworzyła jakże podobną kulturę śmiechu...

---

---

**Bibliografia**

- Balcerzan Edward (1963), *W dziesiątą rocznicę Galczyński–Tuwim*, „Twórczość”, nr 12.
- Barańczak Stanisław (1991), *Biografioly*, Wydawnictwo a5, Poznań.
- Błoński Jan (1959), *Pozytywny ekscentryk czyli o „Zielonej Geśi”*, „Dialog”, nr 4.
- Brzozowska Dorota (2000), *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Opole.
- Chesteron Gilbert Keith (1958), *Z „Obrony nonsensu”* [w:] A. Marianowicz, A. Nowicki, *Księga nonsensu*, PIW, Warszawa.
- Dedecius Karl (1969), *Nachwort und Anmerkungen* [in:] K. I. Galczyński, *Die Grüne Gans: das kleinste Theater der Welt*, deutsch aufgeführt von K. Dedecius, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Galczyńska Kira (2010), *Zielony Konstanty czyli Oponiész o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego*, „Książka i Wiedza”, Warszawa.
- (2011), *Zielony Konstanty*, Świat Książki, Warszawa.
- Galczyński Konstanty Ildefons (1987), *Zielona Geś*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa.
- Gołubiew Antoni (1947), *List otwarty do K. I. Galczyńskiego—poety*, „Tygodnik Powszechny”, nr 1.
- Kisielewski Stefan (1946), *O kosmicznym bełkocie*, „Tygodnik Warszawski”, nr 44.
- Latający Cyrk Monty Pythona — tylko słowa* [Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin] (2004), t. 1, przeł. E. Gałązka-Salamon, Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Latający Cyrk Monty Pythona — tylko słowa* (2006), t. 2, przeł. E. Gałązka-Salamon, Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Ossowski Jerzy S. (2005), *Galczyński znany i nieznan* [w:] *Konstanty Ildefons Galczyński znany i nieznan. Studia i szkice*, red. A. Gomóła, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice.
- (2011), *Sprawa Galczyńskiego: szkice z antropologii kultury literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego, Kielce.
- Peiper Tadeusz (1972), *Komizm ekranowy* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Petzold Dieter (1972), *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Verlag Hans Carl, Nürnberg.
- Prószyński Zbigniew (1946), *Na marginesie „Poezji” p. Galczyńskiego*, „Tygodnik Warszawski”, nr 45.
- Saramonowicz Andrzej (2002), *Śmieję się śmiać*, „Przekrój”, nr 10.
- Słonimski Antoni, Tuwim Julian (1958), *W oparach absurdu*, Iskry, Warszawa.
- Tigges Wim (1987), *The Limerick: the Sonnet of Nonsense?* [in:] *Explorations in the Field of Nonsense*, ed. W. Tigges, Rodopi, Amsterdam.
-

**MARTA RAKOCZY**  
Uniwersytet Warszawski\*

## **Ortograficzny „prymitywista”: *Mańifest w sprawie ortografii fonetycznej* Jasieńskiego w perspektywie antropologiczno-histerycznej**

Ortographic „Primitivist”. Bruno Jasieński’s *Manifest of Phonetic Orthography* in Anthropological and Historical Perspective

### Abstract

The article concerns the futuristic design of phonetic spelling by Bruno Jasieński, examined in the perspective of the anthropology of writing and cultural history. It is an attempt to answer the following questions: (1) why in the first half of the twentieth century an attack on the very visibility of letters — unveiling its non-transparency — begins to be perceived by both futurists and researchers on them as a revolt which achieves certain extreme; (2) what are the cultural origins of the belief that formal experiments on literary language are less bold and more keeping with tradition than experiments in character-shaping and spelling, and what cultural circumstances must exist so that a spelling experiment could become a tool for avant-garde attitudes which use it to constitute and emphasize their own radicalism. In order to answer this, I try to see the spelling in a historical and cultural perspective, understand it as a set of standards responsible, on one hand, for visual standardization of writing and written language, on the other hand — for social and cultural distinction based on the reference to the specific, historically variable and socially located literary competence. I also try to associate spelling with other extra-linguistic and extra-literary socio-political-cultural institutions: especially with education and a modern state as an „imagined community”.

\* Instytut Kultury Polskiej Zakładu Antropologii Słowa Uniwersytetu Warszawskiego  
Krakowskie Przedmieście 26/28, Warszawa 00-927  
e-mail: [marta.rakoczy@wp.pl](mailto:marta.rakoczy@wp.pl)

Wychodząc z założenia, że mowa ludzka jest kompleksem pewnej skali dźwiękuw, połączonych ze sobą i tworzących w ten sposób dźwięki złożone o pewnym umówionym znaczeniu = słowa, za najważniejsze zadanie pisowni każdej rozumimy jaknajdoskonalsze oddanie za pomocą znaków symbolicznych (liter) znaków organicznych (dźwiękuw). Idealną pisownią zatem będzie pisownia z gruntu prosta i ściśle fonetyczna. Wszystko co przesłańa ten cel lub mu bezpośrednio nie służy jest tem samem niepotrzebne, obciążające i szkodliwe” — pisał Bruno Jasiński w pierwszym punkcie wydane-go 25 marca 1921 roku „Manifestu w sprawie ortografii fonetycznej.

*(Manifesty programowe futurystów polskich: 1)*

Poetyka szoku — jak zauważa Beata Śniecikowska — dotyczyła „nie tylko treści, ale i (typo)grafii” (Śniecikowska: 261). Za ortograficznym eksperymentem towarzyszącym manifestom Jasińskiego ukrywały się złożone, powiązane ze sobą, choć nie całkiem zbieżne motywy. Z jednej strony były to żart i zabawa, polegające na „artystycznym prymitywizmie pojmowanym jako nawiązanie do tego, co przedcywilizacyjne i aintelektualne” (Śniecikowska: 261), zgodnie z literą manifestu głoszącego, iż „CYWILIZACJA. KULTURA. Z ICH CHOROBLIWOŚCIĄ — NA ŚMIETNIK. wybieramy prostotę ordynarności wesołość zdrowie, trywialność, śmiech” (*Manifesty programowe futurystów polskich: 1*). Według tej interpretacji, gra z konwencją ortograficzną i typograficzną mogła być wyrazem alogicznej i irracjonalnej ekspresji (Śniecikowska: 261). „My, futuryści — głosił manifest — hce-my wskazać wam furtkę z tego ghetta logiczności. Człowiek pszał się ćszyć, ponieważ pszał się spodziwać. Jedyńe żyće, pojete jako balet możliwości i niespodzianek może mu jego radość powrócić” (*Manifesty programowe futurystów polskich: 1*); „Sztuka musi być niespodzianą, wszechprzeńnikającą i z nug walącą” (*Manifesty programowe futurystów polskich*). Z drugiej strony, eksperymenty z wizualnością pisma przypominały próbę systematycznej reformy: powrotu do fonetycznej warstwy języka — do tego, co mówione. Litery miały oddawać nieusłwione nawykami i tradycją konwencje, ale to, co autentycznie wypowiedane, zatem organiczne, źródłowe.

Powrót do „mowy” jako źródła autentyczności, jak wiadomo, towarzyszył wielu projektom awangardowym (Karpowicz 2013). Jednak w przypadku manifestu ortograficznego Jasińskiego, postulat ten przypominał próbę systemowej „racjonalizacji” zarówno

języka mówionego, jak i pisanego. Złem określonej tradycji ortograficznej okazywało się nie to, że jest ona tym, czym jest, lecz to, że pozbawiona jest logiki i spójności. Właśnie z tego powodu „słowo tśzy pisać będziemy zawsze pszez sz, ponieważ dźwięk ten jest w nim zupełnie wyraźny i nima uzasadnionego powodu zamieniańa go jakimś innym”. Jeśli nawet był to żart, to przywołane w nim zostały twarde — chciałoby się rzec — empirystyczno-pozytywistyczne kryteria: zmysłowe świadectwo uszu jako rozstrzygające oraz konieczność uzasadniania reguł rządzących językiem pisanych czymś innym niż tradycją. Ostoją konwencji pisania miało stać się ciało człowieka, słyszającego wbrew tradycji i dającego wyraz swemu doświadczeniu. Ortografia miała być wynikiem przykazań Jasińskiego piszącego, że „Jestem cały dniem, który jest. Nie rozumiem przeszłości” (*Polska awangarda artystyczna* 1969: 392) oraz że „Futuryzm polski nauczył człowieka współczesnego widzieć w przedmiotowych formach cywilizacji piękno swego własnego wzbogaconego ciała” (*Polska awangarda artystyczna* 1969).

Motywacje stojące za manifestem wydawały się zatem dość złożone. Być może, jak twierdzi Andrzej Lam, wynikało to z pastiszu towarzyszącego polskim manifestom futurystycznym, które choć przybierały formę programu, w rzeczywistości uprawiały parodię wszelkiej programowości, w tym programowości zarówno swych włoskich poprzedników (Lam 1969: 164–166), jak i dadaistów. Być może też heterogeniczność i niekonsekwencja była czymś dla awangardy ówczesnej uniwersalnym, wynikającym z różnorodnych, przeciwstawnych „tendencji epoki” (Lam 1969: 152–155) i przybierającym formę, zgodnie ze sformulowaniem Hanny Zaworskiej, „ideału anarchii intelektualnej” (1963: 40). Choć — jak zauważa Lam — „idei polskich programów futurystycznych” nie da się sprowadzić wyłącznie do anarchistycznego rozprężenia” (Lam 1969: 180). Było to zgodne ze stanowiskiem samego Jasińskiego, który w bilansie futuryzmu pisał, że choć manifesty futurystyczne „nie stanowiły żadnego przedyskutowanego programu, uchwalonego przez kongres futurystów polskich” (*Polska awangarda artystyczna* 1969: 392), to jednak nie miały one „nic wspólnego z tak popularną w Polsce bezprogramowością”, którą Jasiński uznawał za „synonim bezmyślności” (*Polska awangarda artystyczna* 1969).

Zatem futurystyczna „anarchia” nie będzie ostatecznym zagadnieniem tego tekstu. Będzie nim problem awangardowego buntu, który w zastanawiający sposób w pierwszej połowie XX wieku uderza w reguły ortografii oraz w wizualną standaryzację kultury druku. Jeśli awangardowość określana jest skalą zamachu na tradycję, zastanawiające jest to, że właśnie atak na samą wizualność pisma, odsłonięcie jej nieprzezroczystości, zaczyna być postrzegane, zarówno przez futurystów, jak i ich badaczy, jako bunt, który osiąga określone ekstremum. Jaka jest kulturowa geneza przekonania, że eksperymenty formalne dotyczące języka literackiego są mniej śmiałe i bardziej zgodne z tradycją, niż eksperymenty typograficzno-ortograficzne? Co spowodowało, że wizualna strona pisania, zwłaszcza jego zgodność z kanonem ortograficznym, długo postrzegana jest jako bądź przezroczysta, bądź niekwestionowalna? I jeszcze inaczej: jakie okoliczności kulturowe muszą zaistnieć, by ortograficzny eksperyment mógł stać się narzędziem postaw awangardowych, które właśnie za jego pomocą konstituują i podkreślają własny radykalizm?

Aby odpowiedzieć na powyższe naszkicowane pytania, należy sięgnąć po perspektywę antropologiczną, uruchamiając refleksję nad innymi niż literatura instytucjami kulturowymi oraz innymi strategiami organizowania znaczeń niż tylko język literacki traktowany jako



język autonomiczny (Godlewski 2008; Karpowicz 2014). Należy wówczas zadać przynajmniej dwa pytania. Po pierwsze, czym jest ortografia, jeśli spojrzeć na nią z perspektywy historycznej i kulturowej jako na zespół norm odpowiedzialnych z jednej strony, za wizualną standaryzację pisma i języka pisanego, z drugiej zaś — za społeczną i kulturową dystynkcję opartą na odwołaniu do swoistych, historycznie zmiennych i społecznie zlokalizowanych kompetencji piśmiennych? Po drugie, dlaczego w epoce późnej, polskiej nowoczesności wizualność pisma oraz standardy grafolektu stają się z jednej strony przedmiotem coraz większego nacisku instytucji edukacji formalnej, z drugiej zaś — przedmiotem formalnych eksperymentów artystycznych?

Zgodnie z proponowaną tu wykładnią, znaczenie projektu ortograficznego Jasińskiego nie miało charakteru jedynie artystycznego, lecz przede wszystkim polityczne i społeczne. Wykorzystanie gatunku manifestu jako druku ulotnego, wyjątkowo mocno uwikłanego w polityczną i ideologiczną historię XIX i XX wieku (Karpowicz 2014: 266), w postaci w jakiej funkcjonował on w przestrzeni miejskiej jako podporządkowanej instancjom władzy — druku, którego zadaniem było ewokowanie tymczasowych, zbiorowych działań i zmiana układu sił politycznych — nie było przypadkowe. Jeśli „pisanie w miejscach publicznych — jak zauważa Agnieszka Karpowicz — było od wieków zarezerwowane dla autorytetów publicznych, klasy dominującej” (Karpowicz 2011: 431), to sytuacja ta nasiliła się w epoce nowoczesnej, w której w związku z masową alfabetyzacją, słowo drukowane jako, jak pisze Karpowicz „panoptyczne”, stało się przedmiotem równie masowego nacisku. Neutralizacją tego ostatniego zajęła się wówczas, między innymi, sztuka.

Nic dziwnego, że istotnym gestem artystów nowoczesności, począwszy przynajmniej od Appollinaire’a, stało się przetwarzanie takich gatunków miejskich jak ogłoszenia, reklamy czy tablice informacyjne (Karpowicz 2011). Stwierdzenie Aleksandra Wata mówiące, że największą iluminacją futuryzmu było hasło „uwalniania słów” czy też „słów na wolności” podsumowuje nie tylko intencje awangardy, lecz raczej okoliczności, w których przyszło jej działać: wolność słów staje się wartością wówczas, gdy do świadomości dochodzi siła ograniczających ją warunków. Powróćmy jednak do pytania podstawowego: dlaczego Jasiński sięgał w swym manifestie po ortografię? I dlaczego operacje symboliczne na niej były tym, co łączyło różne formy jego działalności artystycznej?

Manifest ortografii fonetycznej nie był wyłącznie żartem przeznaczonym dla koneserów sztuki i w tym sensie, choć u futurystów gatunek ten zyskiwał nowe, także artystyczne funkcje, trudno mówić o jego artystycznej autonomizacji. Był on narzędziem projektowania rzeczywistości społecznej i politycznej; istotnym głosem nie tylko ludycznie trawestującym oficjalne dyskursy, lecz je współkształtującym. Projekt „nowej” ortografii uruchamiając określone zasoby symboliczne i kulturowe, dokonywał zarazem ich demaskacji i krytyki. Z pewnością nie był jedynie karnawalem „słów na wolności”: zwłaszcza w ramach tych ujęć antropologicznych, które karnawał traktują jako niezbędny wentyl dla napięć związanych z kulturą oficjalną: instytucję o ściśle wyznaczonych jej ramach, która będąc rewersem kultury oficjalnej, jednocześnie ją legitymizuje.

W stosunkowo niedawnych, bo wydanych w latach 90-ych XX wieku polskich podręcznikach z zakresu dydaktyki ortografii i interpunkcji, definiuje się obie te dziedziny jako nie tylko element, ale podstawę „poprawnego pisania”, a w konsekwencji — pełnego uczestnictwa w życiu społecznym. Wierność określonym kanonom, w tym ortograficznym,

dyskursu pisanego stanowi gwarancję sprawnego funkcjonowania w życiu społecznym. Uchybienie im może być obecnie symptomem dwóch rzeczy. Po pierwsze, „niewychowania”; braku przynależności do grona ludzi wykształconych wraz z właściwym dla nich habitusem, zgodnie z kryteriami, według których poziom piśmienności stanowi kryterium wykształcenia, postępu i cywilizacji. Po drugie, symptomem dysleksji interpretowanej jako dysfunkcja, której profilaktyką zajmują się obecnie całe rzesze ekspertów.

Pamiętajmy, że jeszcze w latach 70-ych XX wieku — jak czytamy w pracach metodyków zajmujących się dysleksją — wśród polskich nauczycieli błąd ortograficzny oznaczał całkowitą dyskwalifikację pracy (Mickiewicz: 76–77). Niepoprawność w tej dziedzinie miała zupełnie inny wymiar niż uchybienia stylistyczne bądź merytoryczne. Ortografia była wyraźnie traktowana jako narzędzie budowania zdyscyplinowanego podmiotu. Jego postępy edukacyjne musiały podlegać jawności i kontroli utożsamianymi ściśle z piśmiennością, w tym poprawną w zakresie pisowni, ekspozycją. Uchybienia ortograficzne były w ówczesnej polskiej szkole, zarówno przez rodziców, jak nauczycieli, traktowane najczęściej jako wyraz „lenistwa, braku zainteresowania uczeniem się, niechęci do pracy”, wreszcie „nerwicy szkolnej” (Sawa: 8). Korzenie tych zjawisk sięgają, rzecz jasna, znacznie wcześniej. Zgodnie ze sformułowaniem Michela de Certeau, „praktyka piśmienna zyskała wartość mityczną w ciągu czterech ostatnich wieków” (de Certeau 2008: 135). Mit ten, którego jedną z kodyfikacji dostrzec można jeszcze wcześniej, bo już u Francisca Bacona, polega na utożsamieniu pisma z racjonalnością, postępem i emancypacją ludzkości (Graff 1979; Harris 2013). Nic zatem dziwnego, że wszelkie uchybienia wobec reguł standaryzacji dyskursu piśmiennego budzą do dziś w różnych społeczeństwach technologicznie zaawansowanych „moralną panikę” (Clark i Ivanič 1997: 188).

Jednakże reguły ortograficzne — jak zauważają w książce *The Politics of Writing* Romy Clark i Roz Ivanič — są w stosunku do innych reguł rządzących piśmiennością swoiste. Są jedynymi regułami, których uchylenie postrzegane jest w kategoriach jakości, a nie stopnia. Można pisać lepszym lub gorszym stylem, z lepszą lub gorszą interpunkcją. Ich ocena, przynajmniej w odniesieniu do stylu, podlega też do pewnego stopnia zindywidualizowanym interpretacjom. Ortografia czyjegoś tekstu nie może być jednak „lepsza” lub „gorsza”. Jeden błąd powoduje z reguły odróżnienie „dobrego” od „złego” lub „dysfunkcyjnego” pisania. To, że reguły ortograficzne podlegają skrajnie wymiernej ocenie, nie tkwi, rzecz jasna, w ich istocie, lecz w stopniu społecznej i kulturowej standaryzacji ortograficznej dyskursu pisanego. Fakt, że tylko one w dobie nowoczesnej mogły być z jednej strony przedmiotem dyskwalifikacji wypowiedzi pisemnej, z drugiej narzędziem czyjejs „kompromitacji”, jest z antropologicznego punktu widzenia co najmniej zastanawiający. Zwłaszcza, że większość autorów zawodowo zajmujących się problematyką nauki ortografii, przyznaje, że nauka ta — wymagająca dość złożonych czynności umysłowych związanych z formalną nauką analizy słuchowej, wzrokowej i motorycznej — jest nie tylko żmudna, nudna i mechaniczna, lecz, że niewiele ma wspólnego z czyimiś możliwościami intelektualnymi. Już Stanisław Szober w 1911 roku pisał, że ortografii najsukcesyjniej uczymy się nie poprzez intelektualną naukę reguł, a nawet nie tylko poprzez pamięć wzrokową, lecz przede wszystkim poprzez cielesne odtwarzanie wyrazów. Czynność ta nie wymaga niczego poza cierpliwością, wytrwałością i posłuszeństwem. A zatem tymi cechami, które mogą lecz nie muszą towarzyszyć jakimkolwiek walorom intelektualnym.

Jak pisze Edward Polański, ortografia nabiera „znaczenia szczególnie w obecnych czasach, w okresie zalewu informacji. Niepoprawnie napisane wyrazy opóźniają bowiem tempo czytania, a niekiedy wręcz utrudniają zrozumienie sensu zdania. Czytelnik jest przyzwyczajony do określonych obrazów graficznych słów i każde zakłócenie ich kształtu przy ogarnianiu wzrokiem większej partii tekstu powoduje zahamowanie szybkości czytania” (Polański 1995: 7). Umiejętności ortograficzne, według Polańskiego, mają charakter przede wszystkim instrumentalny: służąc szybszej lekturze, ułatwiają funkcjonowanie w społeczeństwie informacyjnym. Choć nie tylko, bo jej przemiany, służąc coraz większej standaryzacji wizualnej pisma, traktowane są jako rozwój będący częścią wielowiekowego dziedzictwa narodowego, „owoc ponad ośmiowiekowej dążności normalizującej”, której podstawową trudnością było zastosowanie 23-literowego alfabetu łacińskiego do „polskiego systemu fonologicznego obejmującego 45 fonemów” (Polański 1995). W narracji tej podkreśla się wygodę i szybkość uniformizacji pisowni z perspektywy pojedynczego czytającego. Nie zaznacza się jej znaczenia dla społecznej i politycznej integracji. Tymczasem ortografia oznacza nie tylko wygodę czytelnika. Oznacza też dyscyplinowanie, czy też, przywołując rozpoznania de Certeau na temat nowoczesnej „ekonomii piśmiennej”: „przekształcenie indywidualnego ciała w ciało społeczne” (de Certeau 2008: 142). Wspólny kanon pisowni to ważny element tworzenia Andersonowskiej „wspólnoty wyobrażonej”, związanej z procesami modernizacji, urbanizacji i industrializacji. Wspólnoty partycypującej na tych samych zasadach w dyskursie pisanim i dającej jej wizualny wyraz.

Innymi słowy, założenie rządzące narracją Polańskiego nie jest przezroczyste. Ujawnia się ono wówczas, gdy autor, powołując się na Stanisława Urbańczyka, pisze, że można „w dziejach naszej ortografii wyróżnić dwa okresy: pierwszy do połowy XVI w., kiedy ortografia doskonalili się stopniowo, drugi — »aż po dziś dzień, kiedy ortografia jest w zasadzie ustalona, a zmiany w niej wynikają z chęci dostosowania pisowni do zmian, jakie wcześniej zaszły w żywej mowiek” (cyt za: Polański 1995: 7). Pomijając stronę faktograficzną tego stwierdzenia, trudno przeoczyć zawartą w niej ocenę, pojawiającą się także u innych badaczy historii polskiej pisowni. Przywołajmy choćby Zenona Klemensiewicza, który w *Historii języka polskiego* tak pisze o niekonsekwencjach ortografii średniowiecznej:

różni pisarze i kopiści po swojemu sobie [...] radzili, o jakimś powszechniejszym porozumieniu się i wypracowaniu ogólnie obowiązującej normy ortograficznej w ówczesnych, prymitywnych warunkach oświatowych i kulturalnych nie mogło być mowy, a z biegiem czasu oddziaływały też nieraz rozbieżne wpływy czeskie i niemieckie, nie zdziwimy się, że średniowieczny sposób pisania przedstawia obraz wielce niejednorodny i niekonsekwentny. (Klemensiewicz 2002: 369)

Standaryzacja i uniformizacja wizualna pisma — które w przypadku czytania rozumianego, na modłę nowoczesną, jako przede wszystkim poszukiwanie informacji na zewnętrznym względem umysłu nośniku — traktowana jest, zgodnie z paradygmatem oświeceniowym, w kategoriach postępu i cywilizacyjnego rozwoju. Jej inicjatorem powinno być, zgodnie z nieujawnionymi wprost przekonaniem Klemensiewicza, państwo narodowe wspólnie ze środowiskami akademickimi. Z tego powodu średniopolska grafika i ortografia opisywana jest jako ta, w której „nie doprowadzono jeszcze do wyczerpującego i przekonywającego swymi racjami skodyfikowania reguł poprawnej pisowni”. Wszak „nie było zresztą ani jakiegos ośrodka, gdzie by się one mogły z mocą powszechnie obowiązującą ukształtować,

ani środków ich społecznej egzekutywy. Dlatego wszelkie inne instancje, niedostatecznie działające na rzecz uniwersalnej kodyfikacji, są traktowane jako zasadniczo nieporadne, działające na rzecz „kapryśnego stanu rzeczy” (Klemensiewicz 2002: 369). Praktyka domaga się uprzedniej normatywizacji. Jako taka nie powinna pozostawać jedynie w gestii „autora”, lub — jak opisuje średniopolski stan rzeczy Klemensiewicz, „najczęściej wydawcy, drukarza i korektora” (Klemensiewicz 2002).

Szybkość i sprawność lektury jako czynności angażującej głównie wzrok — wartości *stricte* nowoczesne, ściśle związane z nowoczesnymi praktykami lekturowymi, cichymi, zorientowanymi na wzrokowe, nie słuchowe odtwarzanie tekstów warunkujących funkcjonowanie w sferze publicznej: artykułów prasowych, reklam, formularzy, obwieszczeń — stanowi tu miarę doskonałości. Choć jednym z ważnych jej walorów jest także związek z „żywą mową”, stanowiącą symboliczny ekwiwalent żywej kultury. Zasada fonetyczna, postulowana w projekcie Jasińskiego jako zasada centralna, opisana jest przez Polańskiego, zgodnie ze stanem faktycznym, jako jedna z czterech zasad rządzących polską ortografią. Co więcej, jest ona przeciwstawna wobec zasady morfologicznej, historycznej czy konwencjonalnej, których geneza wydaje się tkwić mocniej w regulach rządzących dyskursem pisanym: w porządku *langue*, nie zaś *parole*. Ortografia definiowana jest jako kompromis między stałością reguł materializujących się i reifikujących w dyskursie pisanym, a procesualnością i zmiennością mowy, która stawia pismu z jednej strony opór, z drugiej zaś nowe wyzwania: jako kompromis między tradycją piśmienną a teraźniejszością mowy. Będzie on, rzecz jasna, przez różnych twórców propozycji ortograficznych różnorodnie rozgrywany.

Jeśli wierzyć słowom Oswalda Balzera protestującego w 1910 roku przeciwko pokutującym wówczas reformom ortograficznym Akademii Umiejętności z roku 1891, orędownicy bądź wymowy bądź pisma jako mediów rozstrzygających wątpliwości w dziedzinie pisowni będą powoływać się na to, że słyszą to, co postulują. W związku z tym Balzer uzna, że ucho nie jest tu organem rozstrzygającym spory językoznawców ze względu na „zachodzącą możliwość indywidualnego wyczuwania dźwięków” (1910: 13). Kwestia ta będzie powracać w ówczesnych narracjach będąc ciekawym przyczynkiem do badań nad kulturą interpretacją praktyk widzenia i słyszenia; do wątku tego jeszcze powrócę. Tym, co warto podkreślić jest fakt, że słyszenie będzie traktowane jako nieobiektywne, jednostkowe i podyktowane partykularnymi założeniami. A przecież wskazywane przez Balzera zjawisko można by interpretować inaczej: jako argument na rzecz tego, że reguły poprawności języka pisanego są w epoce rozwiniętej piśmienności traktowane jako reguły interpretacji języka mówionego (1910: 13). Arbitralność słyszenia odpowiada arbitralności określonych form zapisu.

Powróćmy do dziejów ortografii. Uruchomiona przez słowo drukowane, lecz bardzo powoli realizowana standaryzacja wizualna dyskursu pisanego wcale nie powodowała, że zespoły liter postrzegane były w dobie rozwiniętej kultury druku jako zawsze niematerialne, przezroczyste nośniki znaczeń. Choć z pewnością cechą nowoczesności jest to, że standaryzacja wizualna dyskursu pisanego się pogłębia. Ma to, rzecz jasna, związek z rozwojem zestandaryzowanej gramatycznie i leksykalnie wersji języka, którą Walter J. Ong określał mianem grafolektu (2011: 168–170). Od początków nowożytności, rzecz jasna, grafolekty są związane z rozwojem kultur narodowych. Spójność tych ostatnich ma się odzwierciedlać w ich piśmiennictwie przedkładającym określone dialekty ponad inne, zwłaszcza te posiadające symboliczny kapitał w postaci piśmiennictwa, stojącej za nim

piśmiennej elity oraz zaplecza społeczno-politycznego (Burke 2009). W epoce nowoczesnej ortografia staje się zatem wizualnym manifestem spójności zarówno dyskursu, jak i partycypującego w nim podmiotu piszącego: wizualnym świadectwem władzy określonego kapitału symbolicznego. Postrzegana jest także jako istotna domena konstytuowania kultury oraz określonej polityki kulturalnej.

A jednak — warto zaznaczyć — ortografia miała charakter polityczny znacznie wcześniej. Pamiętajmy, że autorem jednego z najgłośniejszych i mających dalekosiężne konsekwencje kulturowe traktatów ortograficznych — *De orthographia bohemica* z 1410 roku — był sam Jan Hus. Jego projekt pisowni był nie tylko próbą ukonstytuowania czeskiego języka pisanego. W ówczesnych realiach praca na rzecz tego języka była także wyrazem walki politycznej z niemieckimi duchownymi i szerzej — niemieckojęzyczną elitą polityczną, religijną i ekonomiczną. Miała ona charakter nie tylko emancypacji narodowej, ale stanowej. Była bowiem gestem na rzecz demokratyzacji obiegu tekstów związanej z zasypywaniem przepaści między językiem mówionym a pisanym i dopuszczeniem do literatury nowych warstw społecznych, w tym chłopów, z których autor reformy się wywodził. W ówczesnych warunkach kulturowych traktat ten miał wszelkie symptomy „rewolucji” — zgodnie ze sformułowaniem Edwarda Polańskiego (Polański 2004: 32). Pamiętajmy jednak, że rewolucja ta nie miała charakteru jedynie intelektualnego. Uproszczenie lub stworzenie nowych reguł należy rozumieć w kategoriach nie tylko łatwości indywidualnego czytania, co polityczności: dostępu do określonych treści dla większej liczby odbiorców. Miała ona zresztą swoje polskie reperkusje, inspirując prawdopodobnie ortografię Jakuba Parkoszowicza (Klemensiewicz 2002: 96) oraz Stanisława Zaborowskiego (Klemensiewicz 2002: 359).

Spoleczny i polityczny wymiar ortografii nie umknął ironii ks. Onufrego Kopczyńskiego, zasłużonego działacza epoki stanisławowskiej, twórcy osiemnastowiecznej propozycji ortograficznej, atakowanej potem przez Staszica. Kopczyński śmiało wiązał niejednorodność zasad pisowni z „charakterem narodowym”; polską samowolą i brakiem poszanowania praw, które w dobie, w której w wielu krajach Europy Zachodniej, zaczynały powstawać zręby państw nowoczesnych, postrzegane były przez nasze elity jako powód naszej politycznej nieudolności. „Ale cóż u nas wszystkie prawa? Uczenie się ich jest mozolem, zachowanie niewolą. (...) Wreszcie co głowa, to rozum, to osobne zdanie. Któż więc tę niezgodę skłoni do jedności? Czy towarzystwa uczonych? Ale i ci są ludźmi, mającymi każdy swoje zdanie oddzielne (...) Ale cóż by i ci wskórali w publiczności? Powaga ich nie jest tak wielka i mocna, jaka była Magistratury Edukacyjnej; a przecie i ta w szkołach nie zyskała pełnej egzekucji” (cyt. za: Klemensiewicz 2002: 661). Także i Kopczyński — dodajmy na marginesie — niezależnie od wierności wobec zasad pisowni sięgających Kochanowskiego, był propagatorem reguł respektujących bliskie związki pisania i wymawiania: „niebaczni przodkowie nasi gramatycy, anatomizując ciało a usypiając duszę, robili z mowy istnego trupa” (cyt. za: Klemensiewicz 2002: 667).

Wracając na grunt historyczno-kulturowy bliższy Jasieńskiemu, należy pamiętać, że w wielkich bataliach wokół uchwał ortograficznych, które to batalie rozgrywały się w Polsce pod koniec XIX wieku oraz w pierwszej połowie XX wieku, brali udział tacy koryfeusze jej kultury, jak Aleksander Brückner, Jean Baudouin de Courtenay, Antoni Kalina czy Jan Karłowicz (Polański 2004: 35). Debaty te miały określone podłoże społeczno-filozoficzne, związane z różnicami zdań nie tylko w kwestiach *stricte* językoznawczych, ale też tego, kto

ma być depozytariuszem językowej i piśmiennej poprawności jako wartości kulturowych — „lud” czy „inteligencja” — oraz kwestii stosunku do tradycji oraz skali jej celebrowania lub animowania. Przywołajmy cytaty z protestu z 1895 roku autorstwa de Courtenaya, Brücknera, Kaliny, Karłowicza i Kryńskiego wobec postanowień Akademii Umiejętności w Krakowie:

Czy, polecając pisać: Marya, litania, Komisja myśli, że naprawdę „pozostawia swobodę w wymawianiu” tych wyrazów „według pięknej i uprawnionej, archaicznej wymowy ludowej”? Czy Komisja nie wie, że inteligencja nasza oddawna nie mówi Marýja, litanija, lecz Márja, litánja, że więc wymawianie archaiczno-ludowe Marýja, litanija nie może być u inteligencji wyplenionym przez zwyczaj i prawdopodobnie nie wróci? (...) Czyż nie roztropniej przeto iść za wymową powszechną, a nawet przeczuwać wyraźnie zapowiadające się jej zwroty, niżeli wlec się w rezerwę, bronić rzeczy przeżytych i godzić się z faktami za późno i jakby z niechęcią, że zaszyły?

(Courtenay et al. 1895: 21–22)

Inną, także pozajęzykową odsłoną tychże dylematów będzie cytowana już rozprawa Oswalda Balzera, który krytykując zmianę pisowni *-ja* i *-ia* na *-ja*, stwierdza, że „nie czas na innowację, gdyż są one samowolnem przekształceniem pewnych właściwości nie tylko pisowni, ale i języka naszego” i że „lingwiści obserwują zjawiska i właściwości języka (...), ale nie są powołani do ich przetwarzania, dopóki nie przetworzy ich sam naród, jedyna w tych sprawach instancja”. Naród — dodajmy — czyli zbiorowość, która rekomenduje się piśmienictwem. Innymi słowy, wysoce piśmienna elita. Ten sam autor bowiem będzie, broniąc *-ja* i *-ia*, powoływał się na słowo mówione i słyszane. Wbrew zwolennikom *-ja*, którzy twierdzą, że ich przeciwnicy postulują wymowę każdej samogłoski osobno, Balzer będzie podkreślał, że „tak oczywiście nie wymawiamy pośród »warstw wykształconych«” (2010: 17).

Co nie oznacza, że „chłopska wymowa” nie miała czasem praktycznego, bo dydaktycznego zastosowania. W broszurce Artura Passendorfera dotyczącej szkolnego wymiaru postanowień ortograficznych Akademii Umiejętności, Passendorfer pisze o uczniu z Warszawy, który „napisał w pierwszym dyktandzie: Francja, wilya i t.p.”. „Dalem mu zaraz — czytamy — taką radę gospodarską: w razie wątpliwości wymawiaj odpowiednie zgłoski przeciągle, po chłopsku (więc: Francy-ja, lili-ja i t.p.), a samogłoska, którą pisać należy, sama na wierzch wypłynie. Domowy środek okazał się bardzo skutecznym” (Passendorfer 1917). Chłopska wymowa staje się tu dydaktyczną pomocą — pomocą określaną w sposób jednak dość wartościujący mianem „domowej”. Jest skuteczna, a jednak incydentalna, powiązana z pojedynczą praktyką. Nie posiada ona dyskursywnej, naukowej legitymizacji: Passendorfer unika uznawania „chłopskiej wymowy” za uniwersalne kryterium rozstrzygania sporów wokół *-ia* i *-ja*. Dydaktyka ortografii wymaga odwołania do bardziej usankcjonowanych kulturowo autorytetów. Wskazana „rada gospodarska” nie jest ani metodą, ani zasadą.

Warto też pamiętać, że gorączkowość prób standaryzacji wizualnej pisma pokrywała się najczęściej z dynamiką procesów i wydarzeń polityczno-historycznych. W 1916 roku Tymczasowa Rada Stanu pośpiesznie doprowadza do szybkich uchwał ortograficznych, które wychodzą 17 lutego 1917 jako „Zasady”, szybko oprotestowane przez Towarzystwo dla Popierania Nauki Polskiej. W czerwcu 1918 Akademia Umiejętności wydaje nowe uchwały czyli „Główne zasady pisowni”. Oczywiście, uchwały te pozostawały dość daleko od praktyki ortograficznej, nie mówiąc już o regularnych protestach Oswalda Balzera i A. A. Kryńskiego. Były jednak dyskursywnymi manifestacjami dążeń kulturowych, poli-

tycznych i narodowych o określonym zapleczu instytucjonalnym i środowiskowym. Jako takie budziły duże emocje. Podobnie jak fakt ich nie respektowania, który Klemensiewicz komentował później słowami: „nie można wprawdzie uwolnić tu społeczeństwa od zarzutu wielkiego niedbalstwa i niekarność, ale trzeba i to przyznać, że w samych przepisach z r. 1918 tkwiły pewne niedostatki” (Klemensiewicz 2002: 664)

W latach 1935–36 dochodzi do serii posiedzeń Komitetu Ortograficznego, pod przewodnictwem Jana Rozwadowskiego, a potem Kazimierza Nitscha, którego prace inaugurowane są na wniosek Akademii przez Ministerstwo Wyznań i Oświecenia Publicznego. Przyjęte przez nich zasady z jednej strony bojkotowane są przez grupę dziennikarzy i literatów, z drugiej — wspierane przez szkołę i instytucje rządowe. Ortografia staje się tu jednym z ważnych miejsc koncentrowania napięć między takimi instytucjami, jak państwo, instytucje edukacyjne oraz literatura. Jest także domeną naukowych regionalizmów, odzwierciedlających pozaborową i pozanaukową rzeczywistość. Przykładowo, na „kryzys ortograficzny” końca XIX wieku, jak pisze Polański, mając tu na myśli pluralizm norm ortograficznych, wpływ ma brak zgody między szkołą warszawską a krakowską lub też choćby osobne stanowisko Komisji Językowej przy Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Wydaje się nieprzypadkowe, że broszura wydana przez Artura Passendorfera w 1917 roku przeciwko postanowieniom ortograficznym powziętym przez Akademię Umiejętności w Krakowie, uchwalonym, jak zgryźliwie zauważa autor, „większością głosów prawników, inżynierów, lekarzy, teologów i astronomów” dedykowana była „Kochanym Królewikom w dowód szczerzej życzliwości”. Oczywiście, nie znaczy to, że mapa zaborów odpowiadała mapie ustabilizowanych reguł ortograficznych. Jak zauważał Passendorfer, „niema w Warszawie dwóch czasopism, dwóch literatów, dwóch lingwistów i filologów, którzy by początkowe i tematowe zgłoski tych wyrazów jednako pisali” (Passendorfer 1917: 6), zaznaczając w przypisie, iż nie można już na ten temat milczeć, bo panująca w Warszawie „anarchia ortograficzna grozi zalewem wszystkim ziemiom polskim” (Passendorfer 1917).

W latach 90-ych XIX wieku obecność w tekście zapisu „Anglia” bądź „Anglyja”, lub „gieneral” bądź „general” jest dla wykwalifikowanego czytelnika znakiem lojalności wobec szkoły. Pierwszy sygnuje warszawską, drugi krakowską. Jest także domeną niezgody, prowadzącej do schizmy, choćby w osobie Kazimierza Nitscha, który w latach 30-ych XX wieku odmówił posługiwania się regułami ukonstytuowanymi pod kierunkiem Jana Łosia, forsując w swoich pracach pisownie łączną wyrażen przyimkowych (Polański 2004: 36). Jak widać, czasy, w których Jasieński wydaje swój manifest ortograficzny, nie są wcale dla ortografii spokojne. Dlatego tekst ten nie stanowi po prostu wyrazu buntu wobec określonego, monolitycznego i uniwersalnego zespołu norm posiadających jednorodny zapleczko instytucjonalne oraz równie jednorodną tradycję.

Jednocześnie, właśnie w tym czasie waga ortografii wyraźnie rośnie. Znajomość jej standardów, podobnie jak estetyczne pisanie, w ramach ówczesnej, ale także jeszcze XX-wiecznej praktyki szkolnej jest istotniejsze niż inne kwestie z nim związane. Co więcej, rosnące znaczenie zasad pisowni nie wydaje się jedynie świadectwem postępującego — według popularnej niegdyś tezy Marshalla McLuhana — kulturowego prymatu wzroku nad uchem. Rzecz jasna, czytanie w epoce nowożytnej w coraz mniejszym stopniu wiąże się ze słyszeniem głosu (praktyką lekturową powszechną w europejskim średniowieczu, w ramach którego, jeśli wierzyć niektórym historykom lektury, nawet znane przynajmniej

od czasów św. Augustyna czytanie ciche wiązało się z dokonywanym w ciszy umysłu słuchaniem ustnego wykonania tekstu). W coraz większym stopniu zaś z czysto wzrokowym odszyfrowywaniem treści, której nie zapośrednicza już ludzki głos, lecz określone, zobiektywizowane reguły dekodowania znaków graficznych — znaków postrzeganych jako przede wszystkim wizualne. A jednak jakiegokolwiek uniwersalizujące diagnozy praktyk czytania domagają się ostrożności. Inaczej czytano w ramach różnych porządków środowiskowych i instytucjonalnych. Głośne czytanie w celu nauki, nie mówiąc już o recytowaniu poezji traktowanej jako coś więcej niż autonomiczny tekst zawarty na zewnętrznym nośniku towarzyszy w instytucjach edukacji formalnej jeszcze wiekowi XX-temu.

Jedno jest pewne. Wbrew tezie McLuhana, rosnąca waga ortografii ma bardziej skomplikowane podłoże kulturowe, odsyłające do innych procesów niż kulturowa obróbka i selekcja określonych doświadczeń zmysłowych. Wszak pokrywa się ona w Europie z dynamicznym rozwojem złożonych, mobilnych społeczeństw industrialnych — wraz z ich, według słów Ernesta Gellnera, „egalitarnymi oczekiwaniami i nieegalitarną rzeczywistością, ubóstwem” oraz „pożądanym, ale jeszcze nie osiągniętym ujednoczeniem kulturowym” (1997: 93). Ich napięcia — a są one liczne — „gromadzą się wokół języka” (Gellner 1997: 93), „w złożonym, ruchliwym, pełnym wzajemnych zależności, produktywnym życiu nowej epoki trzeba bezustannie przysyłać przekazy dużo liczniejsze, bardziej skomplikowane, precyzyjniejsze i bezkontekstowe niż kiedykolwiek w przeszłości” (Gellner 1997: 93). Te przekazy, rzecz jasna, mają charakter piśmienny. Jako takie są ściśle sprzężone z coraz bardziej masową alfabetyzacją. Oświata jest bowiem najbardziej niewralgicznym momentem tworzenia zarówno społeczeństw industrialnych, jak narodowych.

Słowo pisane niezgodnie z przyjętym kanonem ortograficznym jest z jednej strony słowem demaskującym własną wizualność. „Razi oko”, sprawia, że „oko potyka się”; powoduje dezorientację percepcyjną, estetyczną i intelektualną. Operacja na symbolach graficznych, doświadczanych, w ramach praktyk lekturowych europejskiej nowoczesności przede wszystkim za pomocą wzroku, odsłania percepcyjne automatyzmy, które powodują, że ich wizualność pozostaje niedostrzeżona. Mechanizm ten dość dobrze wpisuje się w analizowane przez Karpowicz awangardowe przedsięwzięcia polegające na wskazywaniu materialności, zmysłowości i rzeczowości słowa, które zaczyna „znaczyć” w nowy, pozawerbalny sposób.

Samo medium — pisze Karpowicz — zwraca w ten sposób na siebie uwagę w lekturze (nieprzezroczystość), nie pozwalając traktować słów jako przejrzystych naczyń na treść. Kulturowa funkcja czytelności, przejrzystości przekazu pisanego, a zwłaszcza typograficznego, właściwa tekstom w sensie ścisłym, staje się tu materialem artystycznym, materią plastyczną. Logowizualność deautomatyzuje w ten sposób medium, w jakim powstaje, a także właściwy mu sposób odbioru. Dokonuje ona swoistej interpretacji słowa typograficznego jako przedmiotu widzialnego, zmysłowego, materialnego, uzależnionego bytowo i znaczeniowego od swojego nośnika i medium, od formy dźwiękowej lub wizualnej. (Karpowicz 2011)

Zgodnie ze słynnym — dodajmy — sformulowaniem z innego manifestu futurystycznego: „Prymitywiści do narodów świata i do polski. SŁOWA mają swoją wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI. są to decydujące wartości słowa (...) znaczenie słowa jest rzeczą podrzędną” (*Manifesty programowe futurystów polskich* 1984).



Dezautomatyzacja w przypadku projektu ortografii fonetycznej nie zatrzymuje się na samym medium, lecz na warunkach politycznych je stanowiących. Ma odsłonić automatyzmy społeczne i kulturowe wpisane w interpretację poprawnego lub niepoprawnego pisania: zdemaskować polityki określonych kryteriów, a zarazem stworzyć inną „politykę pisma”. Jest także czymś więcej niż projektem wizualnym: ortografia Jasińskiego nie jest po prostu ostentacyjnie błędna lub niepoprawna. Ma powracać do prostoty mowy, jednocześnie, co chyba najbardziej interesujące, kanonizując ją i standaryzując.

Warto pamiętać, że w czasach Jasińskiego postulowany przez niego gwałtowny zwrot ku zasadzie fonetycznej jako w zasadzie jedynej, w ramach dominujących wówczas polityk pisma był traktowany, podobnie zresztą jak dziś, jako całkowicie nie do przyjęcia. Przywołajmy Stanisława Szobera, koryfeusza dydaktyki ortograficznej początku wieku XX-ego, posilkującego się psychologią i nawołującego do metod pisania automatycznego czyli motorycznego uwewnętrzniania zasad pisowni.

Ta różnorodność zasad, na których opiera się nasza pisownia — pisze Szober w ósmym tomie *Encyklopedyi wychowania* — sprawia, że wyobrażenia słuchowe nie mogą mieć przy jej nauczaniu znaczenia przeważającego, a tembardziej rozstrzygającego. Zresztą gdyby zasada fonetyczna wyłącznie nawet panowała w naszej pisowni, to i w takim wypadku nie możnaby bezwzględnie polegać na wyobrażeniach wymawianiowo-słuchowych, a to dlatego, że zasada fonetyczna z większą lub mniejszą ścisłością może być stosowana tylko w pracach naukowych przez specjalistów, zdających sobie sprawę z właściwości fizyologiczno-akustycznych (wymawianiowo-słuchowych) poszczególnych głosek i tych zmian, jakim one ulegają zależnie od rozmaitych czynników fonetycznych (akcentu, jakości sąsiednich głosek i t.d.); natomiast w pisowni, stosowanej w życiu praktycznym, zasada fonetyczna w ścisłym znaczeniu przeprowadzoną być nie może, gdyż pisownia praktyczna odtwarza w najlepszym razie nie przedmiotowe (obiektywne) jednostki wymawianiowe, t.j. dźwięki, lecz tylko ich podmiotowe (subiektywne) odpowiedniki psychiczne, t.j. fonemy: odtwarzamy nie to, co wymawiamy, lecz raczej to, co mamy zamiar wymówić. (Szober 1911: 404)

W narracji tej widać założenie już przywołane. Słuch i wyobrażenia „wymawianiowo-słuchowe” to domeny subiektywności. Stąd konieczność odwołań do innych zasad rządzących ortografią: konwencjonalnej, etymologicznej i morfologicznej, związanej z zaawansowanym dyskursem pisanim, jego możliwością utrwalania historii języka i regułami jego analizy. Pamiętajmy, że opozycja głos — pismo jest opozycją mającą długą tradycję intelektualną, sięga bowiem początków nowożytności, w tym Francisca Bacona, który czynił pismo gwarantem obiektywizmu. „Żadnego odkrycia — czytamy w *Novum Organum* — nie należy aprobować, jeżeli nie jest sformułowane na piśmie” (Bacon 1955: 130). Pismo pozwala, jego zdaniem, „przedłożyć przed oczy należycie i porządnie zasób szczegółów” (1955: 131). Pismo postrzegane jest także jako medium indywidualizmu, w przeciwieństwie do wspólnotowej mowy, a jako takie nie jest medium czystego, nakierowanego na uczestnictwo, zaangażowania. Akt pisania rozumianego jako tworzenie uznawane jest, zgodnie ze sformulowaniem Waltera Onga, za „działanie solipsystyczne” (1992: 141). Pismo odizolowuje podmiot piszący lub czytający. Świadomość tego była istotnym elementem działalności futurystów organizujących wieczorki poetyckie i perforujących za pomocą głosu i widowiska własny program artystyczny: zaangażowaną, zorientowaną na konstruowanie wspólnoty sztukę w działaniu (Karpowicz 2014: 533–534).

Co najważniejsze jednak, opozycja głos/pismo wiąże się nie tylko z określonymi opozycjami epistemologicznymi (subiektywne/obiektywne), ale określonymi opozycjami politycznymi, które pokutują w nowożytnej wyobraźni społecznej, zwłaszcza opozycją między twórczą, wysoce piśmienną „elita” i nietwórczym, nie wytwarzającym tekstowych artefaktów „ludem”. Charakterystyczne dla nowożytności próby ukonstytuowania sztucznego języka nauki, który polegałby na uprzednim „karczowaniu” języka potocznego, mówionego, nie są, według Michela de Certeau, politycznie niewinne. Jak pisał de Certeau:

opanowanie nowego języka gwarantuje i wylania nową, „burżuazyjną” władzę, tę, która tworzy historię, wytwarzając języki. Owa władza, głównie piśmienna, nie tylko podważa przywilej „urodzenia”, to znaczy szlachectwo, lecz także określa kod awansu społeczno-ekonomicznego, a także dominuje, kontroluje lub wybiera według własnych norm wszystkich tych, którzy języka nie opanowali. (de Certeau 2008: 140)

Dokonany w nowożytności ścisły podział na mówiony język potoczny (mitologizowany, potępiany lub fetyszyzowany głos ludu) a sztuczne, piśmienne języki nauki jest tym, co, zdaniem de Certeau, konstituuje nowoczesność. Podział ten bowiem „nie przestał nigdy być załącznikiem wojen i konfliktów” (de Certeau 2008:9). Albowiem „[w]drożeniu piśmiennych aparatów nowoczesnej »dyscypliny«, nieodłącznej od »kopiowania«, które umożliwiło drukowanie, towarzyszyła podwójna izolacja, zarówno »Ludu« (od »mieszczañstwa«), jak i głosu (od pisma). Stąd przekonanie, że »Lud przemawia« w oddali, zbyt daleko od władz ekonomicznych i administracyjnych” (de Certeau 2008: 133).

Właśnie tak rozumiana opozycja mówione i pisane staje się przedmiotem eksploracji Jasińskiego. Powrót do zasady fonetycznej ma być aktem zerwania z określoną polityką piśmienną, powrotem do zaangażowania, wspólnoty i demokratyzacji życia, w którym indywidualizm nie jest przedmiotem wyalienowanego celebrowania. Litera jako symboliczna zostaje przeciwstawiona dźwiękowi jako organicznemu. Zasada fonetyczna ma zapewnić pismu „naturalność”, „bezpośredniość”, „cielesność” i „egalitaryzm”, będąc złamaniem dobitnie nowoczesnej, zdaniem Bruno Latoura, opozycji, która, jak wiadomo, futurystom doskwierała: opozycji natury i kultury. Dźwięk podlega tu jednak wyraźnemu „karczowaniu” — racjonalizującej i systematyzującej interpretacji — podobnie jak przywoływany przez de Certeau „głos Ludu”. Bezwzględny prymat „zasady fonetycznej” nie jest po prostu romantycznym powrotem do natury w postaci „żywiolu” subiektywnej, zindywidualizowanej mowy. Jest także formą bezwzględnego, zracjonalizowanego ujednoczenia zasad pisowni przy jednoczesnym odrzuceniu „bezużytecznej”, „szkodliwej”, bo niespójnej tradycji. Wraz z jej odrzuceniem dokonuje się odrzucenie analizowanej przez Pierre’a Bourdieu dystynkcji (Bourdieu 2006), która w imię tworzenia symbolicznego rozróżnienia między kulturowo uprzywilejowanymi a nieuprzywilejowanymi, odrzuca „użyteczność”, „prostotę” i „pragmatyzm”. Dźwięki tworzą obiektywny system, a jako takie stają się „obiektywną” podstawą dyskursu. Są próbą stworzenia nowej fenomenologii głosu i pisma. Z jednej strony manifest Jasińskiego oddala dawne opozycje i ich polityczne zaplecze. Z drugiej powtarza wszystkie gesty myślenia nowoczesnego, które Jasiński chciał „przewyciężyć” i „osiodłać”. Podporządkowany zostaje takim wartościom jak „wymierność”, „funkcjonalność”, „spójność” i „jednolitość”. Choć ich kulturowa kompromitacja miała dopiero nastąpić.

## Bibliografia

- Bacon Francis (1955), *Novum Organum*, tłum. J. Wikarjak, PWN, Warszawa.
- Balzer Oswald (1910), *Jeszcze o punktach spornych pisowni polskiej*, nakładem Autora, z drukarni Wł. Łozińskiego, Lwów.
- Bourdieu Pierre (2006), *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Bilos, Wydawnictwo Scholar, Warszawa.
- Burke Peter (2009), *Języki i społeczności w Europie wczesnonowożytnej*, tłum. A. Szurek, WUJ, Kraków.
- Certeau Michel de (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, WUJ, Kraków.
- Clark Romy, Ivanič Roz (1997), *Issues of Corectness and Standardization* [w:] *The Politics of Writing*, Routledge, New York, London.
- Courtenay Baudouin de, Bruckner Aleksander, Kalina Antoni, Karłowicz Jan, Kryński Adam Antoni (1895), *Sprawa przyjęcia jednolitej pisowni przez akademję umiejętności w Krakowie*, Druk Józefa Jeżyńskiego, Warszawa.
- Gazda Grzegorz (1974), *Futuryzm w Polsce*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław.
- Gellner Ernest (1991), *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówka, PIW, Warszawa.
- Godlewski Grzegorz (2008), *Słowo, pismo, sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, WUW, Warszawa.
- Graff Harvey (1979), *Literacy Myth: Literacy and Social Structure in Nineteenth Century City*, Academic Press, New York.
- Harris Roy (2014), *Racjonalność a umysł piśmienny*, tłum. M. Rakoczy, WUW, Warszawa.
- Jasiński Bruno (1969), *Futuryzm polski (bilans)* [w:] Lam Andrzej, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 2, *Manifesty i protesty. Antologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Karpowicz Agnieszka (2014a), *Manifest* [w:] *Od aforyzmu do żynu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, WUW, Warszawa.
- (2014b), *Poławianie gatunków* [w:] *Od aforyzmu do żynu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, WUW, Warszawa.
- (2011), *Gatunki logowizualne: od krytyki języka do krytyki społecznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2.
- (2002), *Proza życia: mowa, pismo, literatura*, WUW, Warszawa.
- Klemensiewicz Zenon (2002), *Historia języka polskiego*, PWN, Warszawa.
- Lam Andrzej (1969), *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 1. *Instynkt i ład*, Kraków.
- Literacy and Social Development in the West: A Reader* (1981), ed. H. Graff, Cambridge UP, London–New York.
- Manifesty programowe futurystów polskich* (1984), wybór A. Zawada, W. Florian, wyd. II, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej, Wrocław.
- Mickiewicz Janina (1995), *Jedynka z ortografii?: rozpoznawanie dysleksji w starszym wieku szkolnym*, Towarzystwo Naukowe Organizacji i Kierownictwa „Dom organizatora”, Toruń.
- Ong Walter J. (2011), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, WUW, Warszawa.

Passendorfer Artur (1917), *W sprawie nowych zasad pisowni polskiej*, Gubinowicz i syn, Lwów.

Polański Edward (1995), *Dydaktyka ortografii i interpunkcji*, WSiP, Warszawa.

— (2004), *Reformy ortografii polskiej — wczoraj, dziś, jutro*, „Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique”, fasc. LX.

Sawa Barbara (1994), *Jeżeli dziecko źle czyta i pisze*, WSiP, Warszawa.

Szober Stanisław (1911), *Pisownia* [w:] *Encyklopedia wychowawcza*, t. 8, red. J. T. Lubomirskiego, Gebethner i Wolf, Lwów—Warszawa.

Śniecikowska Beata (2008), *Nuż w ubu? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Monografie FNP, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Wat Aleksander, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony* (1990), t. 1–2, Czytelnik, Warszawa.

Zaworska Hanna (1963), *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa.

---

**ELŻBIETA KONOŃCZUK**  
Uniwersytet w Białymstoku\*

## **Fotografie w narracjach ekfrastycznych. Przypadek pewnego albumu**

The Photographs in Ekphrastic Narrations. The Case of One Album

### Abstract

The subject of the article are ekphrases of photographs in the album *Słowo historii. Fotoeseje* (Białystok 2015). This album contains of thirty anonymous photos documenting the return of Poles from Russia after World War I. The photos were taken in unidentified places und unknown times. Thereafter, they became the topic of ekphrastic narrations created by reporters and essayists: Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska.

\* Instytut Filologii Polskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku  
pl. Uniwersytecki 1, 15-420 Białystok  
e-mail: e.kononczuk@uwb.edu.pl

*Słowo historii. Fotoeseje* to stylizowany na stary album zbiór fotografii i odnoszących się do nich tekstów. Fotografie zostały wklejone pojedynczo na osobnych grubych kartach, teksty natomiast wydrukowano na przezroczystym papierze, przez który te fotografie przebijają. Album, wydany w 2015 roku przez Muzeum Wojska w Białymstoku, był częścią projektu wystawienniczego autorstwa Marcina Kozińskiego, który we wstępie wyjaśnia, że formą albumu naśladuje ten oryginalny, przekazany do Muzeum przez mieszkankę Białegostoku, nieznającą ani autora zdjęć, ani miejsca czy czasu ich wykonania. Jedyne wspomnienie właścicielki związane z tajemniczym albumem, to słowa jej ojca: „To jeszcze jak Polacy z Rosji wracali. Zostaw...” (*Słowo historii. Fotoeseje* 2015). Historyk, Daniel Boćkowski, wnioskuje, że album gromadzi fotografie ukazujące jedną z akcji repatriacyjnych po traktacie ryskim w 1921 roku, który zapoczątkował falę powrotów Polaków z Rosji bolszewickiej, w tym „bieżeńców”<sup>1</sup>, czyli obywateli ewakuowanych w 1915 roku z rosyjskiego imperium, a przede wszystkim z guberni grodzieńskiej, obejmującej Białostoczczyznę. Po 1921 roku władze rosyjskie, potrzebujące rąk do pracy w zniszczonym wojną kraju, nie ułatwiały powrotów ludności ewakuowanej masowo z zachodniej części swojego imperium. Rząd polski powołał więc instytucje organizujące repatriacje ludności deklarującej chęć powrotu do Polski. Był to Państwowy Urząd Powrotu Jeńców, Uchodźców i Robotników, specjalny zespół nadzorujący powroty — Delegację Repatriacyjną Rzeczypospolitej Polskiej oraz tworzone dla określonych obszarów Komisje Mieszane do spraw Repatriacji (Boćkowski 2015). Być może zatem zdjęcia, układające się w swoisty fotoreportaż z powrotu Polaków z Rosji, zostały wykonane w ramach dokumentacji prac komisji nadzorującej repatriację. Być można przedstawiają one powrót „bieżeńców”, odsłaniając tym samym fragment zapomnianej historii Podlasia.

Zamieszczone w albumie zdjęcia zostały obudowane narracjami tematyzującymi je. Autorzy projektu zaprosili w tym celu wybitnych reportażystów i eseistów do opatrzenia cyklu fotografii tekstami literackimi. Album zawiera więc małe formy epickie takich autorów,

<sup>1</sup> Mianem „bieżeństwa” określa się masową ewakuację ludności, przeważnie wyznania prawosławnego, z zachodnich guberni imperium rosyjskiego. Pod wpływem propagandy rosyjskiej, wzywającej do ucieczki w głąb Rosji przed represjami niemieckimi, zachodnie gubernie opuściło ponad 3 miliony mieszkańców. Powrót niespełna połowy uchodźców trwał od 1918 do 1922 roku. Zjawisko to, w oparciu o świadectwa „bieżeńców” przedstawia Doroteusz Fionik (2015).

jak: Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska. Tę kolekcję tekstów można z jednej strony nazwać „opowieściami z albumu”, przywołując formułę Marka Zaleskiego, odnoszącą się do przywoływanych w literaturze albumów rodzinnych (Zaleski 2007). Większość fotoesejów, napisanych przez wymienionych autorów, posiada cechy gatunkowe ekfrazy. Wszystkim natomiast można przypisać charakter ekfrastyczny<sup>2</sup>. Użycie kategorii ekfrazy — w odniesieniu nie tylko do artystycznej, ale też amatorskiej czy użytkowej fotografii — rozszerza Małgorzata Czermińska, interpretując wiersze Wisławy Szymborskiej (Czermińska 2003).

Prezentowany tu album zawiera fotografie oraz ich interpretacje wydrukowane na przezroczystym papierze, który pełni funkcję pergaminowej przekładki. Opisane fotografie prześwietlają w trakcie czytania tekstu, co wywołuje szczególną sytuację odbioru, którą najlepiej można określić przywołując słowa Anny Łebkowskiej, piszącej o „mariażu opisu literackiego z obiektywem aparatu fotograficznego”:

Razem i z osobna narzucają odbiorcy rolę widza i czytelnika, żądają, by czytając je oglądał i patrząc odczytywał. Karzą mu bądź mierzyć się ze spojrzaniem fotografowanych osób bądź patrzeć przez obiektyw wzrokiem tego, kto fotografuje. (Łebkowska 2004: 115)

Słowa Łebkowskiej odsyłają do istoty ekfrazy, stawiającej odbiorcę zarazem w roli widza, jak i czytelnika. Twórcy zaproszeni do napisania fotoesejów stanęli przed trudnym zadaniem unarracyjnienia fotografii nieznanego autora, przedstawiającej nieznaną osobę w nieznanym miejscu i czasie. Po niemal stu latach nadano im treść, opisano miejsce akcji, nazwano bohaterów, opowiedziano fabuły, a więc uczyniono z nich teksty artystyczne. Zaproponowana przez Łebkowską metafora pracy fotografa, wywołującego na papierze obraz, dobrze oddaje sytuację tworzenia ekfrazy: „dzięki literackim odczytnikom zdjęcia zostały wywołane poprzez tekst literacki” (Łebkowska 2004: 115).

Ekfrazy przedstawione w omawianym albumie stanowią przykład zastosowania takiej metody analizy fotografii, którą zaproponował Roland Barthes, opartą na ich dwuaspektowości, czyli *studium* i *punctum* (Barthes 1996: 45–47). *Studium* rozumie jako społeczno-historyczny porządek zdjęcia, *punctum* natomiast jako szczegół przykuwający — i przekuwający, jak można dodać zgodnie ze znaczeniem słowa *punctum* — uwagę oglądającego. W lekturze zdjęć zaproponowanej przez pisarzy *punctum* stanowi najczęściej punkt zaczepienia dla opisu bądź opowiadania.

W opowiadaniu Wojciecha Nowickiego Tłum (1), autora zbioru esejów o fotografii *Dno oka*, poetyka ekfrazy jest realizowana przez wyliczanie zgromadzonych na fotografii przedmiotów, a właściwie maneli należących do ludzi zebranych w pobliżu torów i czekających na transport. Nowicki zaczyna swoją opowieść słowami:

Obieram to zdjęcie z historycznych okoliczności, wyjaławiam z wszystkiego, co już wiem z innych źródeł. Pozostawiam tylko to, co widzę, choć tak niewiele tego. Oto, co jest: ludzie, w sumie trzydziestu paru, jeśli zliczyć ucięte kadrem ułamki i poruszone cienie mającące po obrzeżach.

<sup>2</sup> Seweryna Wysłouch zwracając uwagę na odchodzenie od modelu klasycznej ekfrazy, zastanawia się nad zmianą jej wyznacznika gatunkowego lub osłabienia kwalifikacji gatunkowych, jak proponuje Adam Dziadek (Wysłouch 2009: 62).



Bagaż: toboly, wory, walizki, plecione kosze, koszyki, pudła obwiązane starannie sznurkiem, skrzynie; do tego drobniaczka, menażki stojące przy czyjejsz nodze i niespodziewany element, metalowe łóżko, czy raczej łóżecko, jak się wydaje zasłane, co wydaje się dziwne na tej ziemi pociętej żelastwem torów, zapewne zionącej smarem i być może fekaliami. (Nowicki 2015)

Wyłączenie przedstawionego na zdjęciu fragmentu rzeczywistości z porządku historycznego, stanowiącego naturalny kontekst tego zdjęcia, sprawia, że nabiera ono wymiaru uniwersalnego. Pisarz czyni swoją opowieść *exemplum* w ramach wielkiej przypowieści o uchodźcach, rozbitekach, wygnańcach, emigrantach zarobkowych i o wszystkich tych, którzy są potrzebni, ale niedostrzegani i marginalizowani. Niedoskonale technicznie zdjęcie ludzi rozproszonych przy torach przedstawia bowiem jakąś drogę powrotną tulaczy i opowiada historię świata jako wiecznej wędrówki. Inne opowiadanie *Tłum* (2) jest opisem fotografii przedstawiającej „bezludną płataninę twarzy” ludzi patrzących w obiektyw. Tu autor pokazuje proces wodzenia wzrokiem po fotografii i wylaniania z niej tych, którzy przyciągają wzrok oglądającego. Twarze, które stawiają opór stają się źródłem chociaż kilkudzaniowej opowieści, wnikliwie kojarzącej wygląd opisywanych postaci z ich charakterem, czy stanem ducha. Twarze powracających po tulaczce do domu wyrażają smutek, zmęczenie, niepewność, a wpatrzone w obiektyw oczy nadzieję, że to, co ich spotkało pozostanie na wieki utrwalone. Czytelnik-widz bez błędu kieruje wzrok na opisywane postaci i odbiera opowiadanie w krzyżujących się gestach lektury i oglądania fotografii. Jest to charakterystyczne dla gatunku ekfrazy, w której sytuacja odbioru organizuje się jako proces ciągłego przechodzenia od tekstu do obrazu, i odwrotnie, co pozwala łączyć postawę poznawczą widza i czytelnika.

Filip Springer — autor *Miedzianki. Historii żnikania* — zamieścił w zbiorze dwie opowieści: *Prawda stóp* i *Pradziadek*. Pierwsza tematyzuje spojrzenie oglądającego zdjęcie, spojrzenie przyciągane przez elementy przedstawionej rzeczywistości, zawłaszczane przez nie. Springer sięga w ten sposób do istoty ekfrazy, przenoszącej w wymiar tekstu wizualne dzieło sztuki. Porządek opisu natomiast warunkowany jest bezustannym przenoszeniem wzroku od jednego miejsca w dziele do innego.

Te stopy odciągają wzrok, zawłaszczają kadr, mają nad nim (i mną) całkowitą władzę. Nie da się ich zignorować, trzeba na nie patrzeć. Są zachłanne, nie znoszą sprzeciwu. Są niewinne. (...) Patrzę na stopy rządzące tym zdjęciem. O niczym nie mówią, po prostu są. Wystają z tych przykusych, niemożliwie prostych, płóciennych koszulini, a ja nie mogę przestać zastanawiać się nad porą roku, w jakiej została wykonana ta fotografia. Ostre słońce może być zdradliwe, fałszować rzeczywistość, to wcale nie musiało być lato. (Springer 2015)

Narrator wpatruje się w bose stopy dzieci, zawłaszczające kadr. Obraz porusza jego pamięć, która przywołuje inne fotografie bosych dzieci, dziewczynki poparzonej napalmem, przerażonych dzieci stojących przed obutymi, spokojnymi żołnierzami. Autor buduje metaforę, w której bose stopy nabierają znaczenia, zmuszając patrzącego do zastanowienia się nad biedą, cierpieniem, bólem, upokorzeniem. Druga opowieść *Pradziadek* oparta jest na koncepcie rozpoznania swojego przodka-repatrianta przez oglądającego fotografię, którą narrator włącza do swojego albumu rodzinnego, a tym samym w swoją przestrzeń autobiograficzną. Sytuacja taka pokazuje, jak niezidentyfikowane źródło historyczne może

być zawłaszczone przez opowiadającego historię. Proces rozpoznawania przodka spośród ustawionych przez fotografa mężczyzn w lachmanach, wpatrzonych w obiektyw aparatu, wiąże się z wpatrywaniem w ich oczy. Zachodzi tu niezwykle zjawisko krzyżowania się wzroku sfotografowanych osób, autora ekfrazy i czytelnika, który ciągle przerywa lekturę tekstu, aby słowa skonfrontować z obrazem. Tematem opowieści są zatem spojrzenia, z których narrator — z niezwyklej wnikliwością, warunkowaną ogromnym darem obserwacji — odczytuje ludzkie charaktery ukształtowane podczas tułaczki.

Drugie oczy wyczekują przygody, są nieświadome historii, rezolutne, buńczuczne, chyba trochę szczęśliwe. Zza nich wyglądają oczy trzecie, one swoje wiedzą, jest w nich ta chłopska mądrość i nieustępliwość, ten świat, którego objaśniać już nie ma potrzeby, bo wszystko, co trzeba to te oczy już dobrze wiedzą. (...) Następne są oczy, które zawsze kryć się będą za plecami innych. Wyzerują szukając swojej szansy — pewnie jeszcze nie nadeszła, za duże ryzyko, zaraz się schowają, poczekają, mają czas. (Springer 2015)

Piotr Nestorowicz, autor *Cudownej*, opisuje zdjęcie grupy dzieci, najprawdopodobniej z ochronki, stojących przed wagonem kolejowym, gotowych do odjazdu. Autor unarracyjnia fotografię, budując historię jednego z chłopców, skupionego i zamyślonego, którego nazywa Staszkiem. W ten sposób jakby zbliża obiektyw do obserwowanej postaci, chcąc przyjrzeć się jej dokładniej. To zbliżenie obiektywu uzyskuje autor także przez wykorzystanie mowy pozornie zależnej, co pozwala mu oddać emocje chłopca nawykłego do bosych stóp i traktującego buty jako wyraz szacunku dla miejsca. Staszek wkłada więc buty przed wejściem do pociągu, podobnie jak robił to niegdyś w swojej wsi przed wejściem do kościoła.

Na uwagę zasługują także narracje ekfrastyczne Michała Olszewskiego, autora *Zapisów na biletach*. W esejie zatytułowanym *Na etapie* opisuje fotografię wykonaną grupie mężczyzn przed „Kancelarią etapu”, jak głosi napis nad drzwiami budynku, na tle którego grupa ta stoi. Ten napis przyciąga uwagę reportażysty i przywołuje myśl, że „czasem detal mówi więcej niż epepeja”. „Etap” — jak podkreśla — to jedno z najcięższych słów w historii polsko-rosyjskiej i ono właśnie, widniejąc nad drzwiami baraku-kancelarii, czyni tę anonimową fotografię mężczyzn „wpatrujących się w niemym napięciu w obiektyw aparatu” kontekstem *Przędwiośnia* Stefana Żeromskiego i *Śmierci na etapie* Jacka Malczewskiego.

Wielki potok ludzki, który ruszył w kierunku polskiej granicy po zakończeniu pierwszej wojny światowej nabiera kształtów. Z miliona repatriantów fotograf wyłowil raptem kilkaset twarzy, kilkadziesiąt scen, kilkanaście miejsc. Portrety grupowe, tłumy przy pociągach, kolejki po strawę. (...) ów milion i jego widoczni na zdjęciach przedstawiciele, uchwycony na etapie, w przebiegu historycznym, w huraganie przemiany, jest częścią nieskończonego peletonu tutejszych pokoleń, które ciągnęły, ciągną i ciągnąć będą za słońcem. W kierunku przeciwnym zmierzają wyłącznie skazańcy. (Olszewski 2015)

W innej narracji zatytułowanej *Lachmany i twarze* Olszewski, interpretując fotografię także przedstawiającą grupę mężczyzn, wraca do problemu „etapu”, który w drodze powrotnej z Rosji do Polski staje się miejscem przemiany. Tu lachmany zamieniane są na ubrania, a ludzie czekający w kolejce do łaźni uśmiechają się na myśl, że wyjdą z niej czysti i odwzawieni.

Zdjęcie mężczyzn przyodzianych w ciężkie płaszcze i nieforemne buty zdaje się mieć proroczy charakter: oto stoi przed nami grupa społeczna, której duża część nie odnajdzie się w nowej Polsce, zasilając szeregi bezdomnych, bywalców domów opieki społecznej. Zdjęcie umęczonych mężczyzn wygląda jak wczesne *memento* dla porządku, który nawet nie zdążył jeszcze się narodzić. (...) Niezwykle, że przemiana, jaką przechodzą ci właśnie mężczyźni na etapie, zdaje się mieć charakter czysto zewnętrzny, naskórkowy: choć lachmany lądują w piecu nie zmieniają się twarze. (Olszewski 2015)

Jeśli zdjęcia w omawianym albumie pochodzą z roku 1922, zamykającego powrót „bieżeńców”, to stanowią ciekawy przykład w ramach fotografii dokumentującej wydarzenia wojenne. Okres pierwszej wojny światowej był ogromnym przełomem w rozwoju fotografii, gdyż — jak zauważa Susan Sontag — wtedy właśnie armia ludzi uzbrojonych w aparaty przedstawiała efekty morderczych starć wojsk, masakrę w okopach na wszystkich frontach, stosy rozkładających się trupów, krajobraz pokryty ciałami, obrazy okrucieństwa i cierpienia. Sontag, pisząc o ikonografii cierpienia i wskazując jej długi rodowód w malarstwie, pokazuje, w jaki sposób zapotrzebowanie na taki typ przedstawień zaspokajała właśnie fotografia wojenna, wywołująca nie tylko szok, ale też wstyd oglądających:

Być może jedynymi ludźmi, którym wolno oglądać obrazy cierpienia tej miary, są ci, którzy mogą coś zrobić, by mu ulżyć — powiedzmy chirurdzy w szpitalu wojskowym, w którym zrobiono zdjęcie — albo tacy, którzy mogą się z tego czegoś nauczyć. Reszta z nas to podglądacze, czy tego chcemy, czy nie. (Sontag 2010: 53)

Sontag zwraca uwagę na twórczość fotograficzną Ernsta Friedricha, który w 1924 roku opublikował album *Wojna wojnie*, wykorzystując w nim fotografie — pokazujące wojnę jako rzeź i upodlenie — w funkcji terapii szokowej. Za pomocą fotografii wypowiedział wojnę wojnie. Jego album jest znakiem czasu, a ten przedstawiający powrót Polaków z Rosji, dokumentujący ten sam czas historyczny, być może w zamyśle fotografa miał pełnić podobną funkcję. Można przypuszczać, że fotografie zamieszczone w zbiorze *Słowo historii. Fotoeseje* zostały wykonane na zlecenie instytucji charytatywnej lub któregoś z urzędów do spraw powrotu. Fotografie stanowią dokumentację jakiejś drogi, chociaż nie wiadomo jakiej. Wszystko pozostaje w sferze domysłów. Wiadomo niewątpliwie, że był tam ktoś, kto zrobił zdjęcia, kto miał w tym jakiś cel i wiedział, że to jest ważny moment. Zdjęcia dokumentują cierpienia ludzi w drodze oraz ich straszliwe ubóstwo. Są — jakby powiedziała Sontag — „bez skazy artyzmu”, bez eksperymentowania na naswietleniem, bez dbałości o kompozycję, które według niej zawsze budzą podejrzenie o nieszczerłość, oszustwo, manipulację. Omawiane zdjęcia nie są formalnie aranżowane, tylko niektóre z nich noszą ślady ingerencji fotografa, który ustawił ludzi w tematyczne grupy. Dokumentacja etapu drogi powrotnej do kraju rozbudza wyobraźnię oglądającego, dlatego że jest anonimowa, a fotografie nie zostały podpisane. Mogą więc być odczytane na wiele sposobów. Sontag rozważa sytuacje, w której niepodpisane fotografie mogą znaleźć wiele zastosowań ideologicznych i podaje przykłady wykorzystywania tego samego zdjęcia przez strony konfliktu. Dlatego właśnie — jak twierdzi reporterka — „podpisy zawsze staną się kiedyś potrzebne” i dodaje: „Wszystkie zdjęcia czekają, aż podpis wyjaśni je lub zafalszuje” (Sontag 2010: 17).

Pisarze tworzący ekfrazy fotografii zawsze występują w roli podglądaczy i taką rolę proponują swoim czytelnikom. Fotografie znalezione w piwnicy, niezidentyfikowane przez

historyków stanowią niepełnowartościowe źródło historyczne i właśnie takie zostały oddane pisarzom jako tworzywo literackie ze wskazaniem opisania go, ufkcyjnienia, zinterpretowania. Przeniesione w wymiar literacki, zaczynają spełniać inną funkcję, nabierają bowiem cech metafory. Zdjęcia te — jak powiedzialaby Lebkowska „zostały wywołane poprzez tekst literacki”, a aluzyjnie wprowadzona tu metafora fotograficznego atelier przenosi uwagę na pisarza, w którego pisarskiej ciemni zdjęcia zyskują nowe życie. Narracyjne reprezentacje fotografii są doskonałą ilustracją tezy głoszonej przez Sontag, iż fotografia — z natury swojej unieruchamiająca wydarzenia — może być wyjaśniona tylko wówczas, kiedy przedstawiona na niej rzeczywistość zostanie przywrócona wymiarowi czasowemu, czyli włączona w historyczny kontekst. Jest to możliwe tylko poprzez przełożenie fotografii na opowieść, która jest warunkiem rozumienia każdej fotografii (Sontag 1986: 27).

Autorzy omówionych fotoesejów przekładają w istocie fotografie na pomagające je zrozumieć opowieści. Są to opowieści paraboliczne, których tematem staje się bieda, cierpienie, bezdomność, tulaczka, ucieczka czy powrót w nieznane. Literacki opis tej nieodokreślonej drogi, o której na pewno wiadomo, że wiedzie na zachód, urasta do rangi przypowieści. Kolejne narracje ekfrastyczne stają się alegoriami tulaczki niezawinionej, uchodźstwa i powrotów w nieznane. Fotografia bez podpisu — według Waltera Benjamina jej najważniejszej składowej (Benjamin 1996: 124) — otwiera się na zawłaszczenie przez kolejnych interpretatorów. Pozbawione podpisu, są milczącymi świadkami ukrywającymi prawdę, nawet przed historykami. Być może przypadek omówionego albumu wskazuje na rolę literatury wobec przeszłości milczącej z powodu niezidentyfikowanych, gdyż zdekontekstualizowanych źródeł czy pozostałości. Literatura, wpisując je w porządek fikcyjny, uniwersalizuje je i czyni źródłem metafor ludzkiego losu.

---

## Bibliografia

- Barthes Roland (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Benjamin Walter (1996), *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Boćkowski Daniel (2015), *Repatriacja ludności polskiej z ZSRS w latach 1921–1924* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje*, Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok
- Czermińska Małgorzata (2003), *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie”, nr 2/3.
- Fionik Doroteusz (2015), *Bieżeństwo. Droga i powroty 1915–1922*, seria *Historia i Kultura Podlaskich Białorusinów*, Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach, Studziwody.
- Lebkowska Anna (2004), *Fotografia jako empatyczna mediacja* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Universitas, Kraków.
- Nowicki Wojciech (2015), *Tłum (1)* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje* [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- Olszewski Michał (2015), *Na etapie* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje* [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- (2015), *Lachmany i twarze* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje*, [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- Sontag Susan (1986), *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- (2010), *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Słowo historii. Fotoeseje* (2015), [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- Springer Filip (2015), *Prawda stóp* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje* [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- Wysłouch Seweryna (2009), *Ekfrazą czy przekład intersemiotyczny?* [w:] *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch i B. Przymuszały, PWN, Warszawa.
- Zaleski Marek (2007), *Opowieści z albumu. Narracyjna funkcjonalizacja fotografii w autobiografiach rodzinnych* [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.



MATERIAŁY DO  
„SŁOWNIKA  
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO  
„THE COMPANION  
OF THE LITERARY GENRES”





**K**ryminał historyczny (ang. *historical mystery, historical crime fiction*, fr. *le roman policier historique*, wł. *il giallo storico*, ros. *istoričeskiej detiektiv*) — subgatunek lokowany na styku dwóch konwencji: powieści historycznej i kryminalnej. Najczęściej przyjmuje się, że jest to odmiana drugiej z nich (Kaczyński 2014: 191; Dominas 2015: 221; Winks 2000: ix) i określa go jako powieść kryminalną, w której fabuła, skonstruowana wokół intrygi kryminalnej, osadzona jest w czasie — z perspektywy autora — historycznym.

Za pierwszy utwór powstały w konwencji k.h. uznaje się powieść Agathy Christie *Zakończeniem jest śmierć* (*Death Comes at the End*, 1944, pol. 1945), której akcja umiejscowiona jest w starożytnym Egipcie (Kaczyński 2014: 191). Jednak przywołuje się także wcześniej publikowane opowiadania Melville’a Davissona Posta, których bohaterem był detektyw nazywany wujkiem Abnerem (Picker 2010: b.s.). Akcja dwudziestu dwóch opowiadań Posta, ukazujących się głównie w „The Saturday Evening Post” w latach 1911–1928, osadzona była w Zachodniej Wirginii tuż przed wybuchem wojny secesyjnej (Moore 2010: b.s.).

W ewolucji k.h. znaczącą rolę odegrał cykl powieści o bracie Cadfaelu autorstwa Ellis Peters, pod którym to pseudonimem kryła się Edith Pargeter, historyczka i pisarka. W latach 1977–1994 ukazało się dwadzieścia jej powieści o mnichu rozwiązującym zagadki kryminalne, a ich rosnącą z tomu na tom popularność ugruntował serial telewizyjny zrealizowany przez BBC (1994–1998), z uznanym aktorem szekspirowskim Derekiem Jacobim w roli głównej. Akcja powieści toczy się w dwunastowiecznej Walii i Anglii, w okresie wojny domowej o sukcesję między zwolennikami króla Stefana i cesarzowej Matyldy. *Kroniki brata Cadfaela* (pol. 1992–2014) zawdzięczały swój sukces znakomitej konstrukcji tytułowej postaci, dzięki której odbiorca zarówno rozpoznawał autentyczność przeszłości pokazanej jako dalece odmienna od czasów współczesnych, jak i mógł odczuć, mimo owej inności i zarazem w jej ramach, ponadczasową wspólnotę doświadczeń i emocji (Rielly 2000: 70). Ta aporia, traktowanie rzeczywistości historycznej jako obcej i niedostępnej, bo już nieistniejącej, a zarazem jako świata przeżyć egzystencjalnych rozpoznawalnych jako typowe i zawsze powtarzalne, charakterystyczna dla powieści

historycznej, poddawana jest refleksji teoretycznej dotyczącej konwencjonalnych właściwości k.h. (Christianson 2000: 199).

Ze względu na hybrydyczność k.h. niektórzy teoretycy traktują go jako jedną z odmian powieści historycznej (Salamone 2000: 169; Bradshaw Smith 2000: 175). Te różnice w kwalifikacji genologicznej k.h. wiążą się z kwestią dyskusyjną, ale i indywidualnie ujmowaną w konkretnych realizacjach tekstowych, a mianowicie z rolą realiów historycznych w konstruowaniu rzeczywistości przedstawionej w obrębie omawianej konwencji i różnym stopniem powiązania faktów historycznych z intrygą kryminalną. Na jednym biegunie mielibyśmy zatem do czynienia z kostiumem historycznym i pseudo-historyczną *mise-en-scène*, zaś na antypodach takiego podejścia pojawiają się opowieści, które prezentują zdarzenia historyczne jako równorzędne, a nawet nadrzędne wobec intrygi kryminalnej. Te ostatnie teksty zatem konwencjonalnie są bliskie powieści historycznej. Niektórzy teoretycy uznają wiarygodność tła historycznego za istotny element wartościowania k.h. (Kaczyński 2014: 199). Inni, traktując konwencję powieści kryminalnej jako prymarną, zwalniają twórców powieści piszących w konwencji k.h. z zobowiązań prezentacji przeszłości (Rydberg-Cox 2000: 111, 121; Foxwell 2000: 291).

W polskiej krytyce literackiej funkcjonuje też rozróżnianie, przejęte z praktyki rynku wydawniczego raczej niż z literaturoznawczej refleksji, dwóch odmian powieści kryminalnej, w których zdarzenia rozgrywiają się w czasie z perspektywy autorskiej biografii uznawanym za historyczny: k.h. i kryminał retro. W takim ujęciu wyznacznikiem k.h. jest osadzenie akcji w czasach sprzed narodzin nowoczesnych instytucji policyjnych i pojawienia się agencji detektywistycznych (Kaczyński 2014: 191–192). Jednak zasadność owego rozróżnienia wydaje

się słabo umotywowana: w obu wypadkach bowiem — k.h. i kryminału retro — obowiązuje typowa dla powieści historycznej zasada „uhistorycznienia, czyli nadania cech historyczności elementom świata przedstawionego powieści” (Bartoszyński 1991: 64).

Cechą istotną dla opisu k.h., szczególnie w przywoływanym powyżej kontekście, wydaje się też fakt, iż często powieści w tym gatunku piszą zawodowi historycy (S. Saylor, S. Gregory, E. Pargeter, J. Szamalek). Bez wątpienia nie pozostaje to bez wpływu na ambicje autorów zainteresowanych prezentacją historii w ramach konwencji, co jest tym wyraźniejsze, że większość pisarzy tworzących k.h. ma też w swoim dorobku powieści historyczne.

K.h. przeżywa w ostatnich dekadach XX wieku i na początku XXI niebywały rozkwit, związany, jak chcą niektórzy, z renesansem powieści historycznej (Picker 2010: b.s.). Przyczyn popularności k.h. jako odmiany powieści kryminalnej upatruje się też w oferowanym przez nią odświeżającym powrocie do źródeł konwencji: do narracji o detektywie, który — bez użycia skomplikowanych procedur i wsparcia złożonych badań laboratoryjnych, w świecie dalekim od absorbującej emocjonalnie współczesności — usiłuje odpowiedzieć na pytanie, kto popełnił zbrodnię i dlaczego. Wreszcie, k.h. dostarczają czytelnikom opowieści o przeszłości w wersji bardzo różnej od suchych, akademickich dywagacji (Winks 2000: ix). Niektórzy uznają nawet, że k.h. spełnia, między innymi, funkcję popularyzowania historii, prowokując czytelników do podjęcia dalszych studiów wokół wydarzeń historycznych stanowiących element intrygi kryminalnej (Dominas 2015: 236; Kaczyński 2014: 207; Foxwell 2000: 291). W k.h. upatruje się też formuły odświeżającej obie konwencje: powieść historyczną i kryminalną (Kaczyński 2014: 207).

Rozpatrywany w relacji do różnych konwencji powieści kryminalnej k.h. jest najczęściej realizacją jej odmiany detektywistycznej, z silnie eksponowaną główną postacią prowadzącą dochodzenie (Czubaj 2010: 37). Duża część detektywów z przeszłości wywodzi się w prostej linii od Chandlerowskich i Hammettowskich bohaterów w jej amerykańskiej odmianie, *hard-boiled*. Na przykład Marek Dydiusz Falko, główna postać rzymskiej serii Lindsay Davis (*Srebrne świnki* [*The Silver pigs*] 1989, pol. 2009, *Wykute w brązie* [*Shadows in Bronze*] 1990, pol. 2009, *Miedziana Wenus* [*Venus in Copper*] 1991, pol. 2009, *Żelazna ręka Marsa* [*The Iron Hand of Mars*] 1991, pol. 2010, *Złoto Posejdon* [*Poseidon's Gold*] 1992, pol. 2010, *Ostatni akt w Palmirze* [*Last Act in Palmyra*] 1994, pol. 2011) wydaje się bliskim — cynicznym, zblazowanym, poobijanym i nieco zużyтым — krewnym ikonicznego Sama Spade’a z *Sokoła maltańskiego*. Jednak już główna postać słynnego cyklu Borysa Akunina (np. *Ażazel* 1998, pol. 2003, *Gambit turecki* [*Turkieckij gambit*] 1998, pol. 2003, *Leviatan* 1998, pol. 2003, *Śmierć Achilleśa* [*Śmiert Achillesa*] 1998, pol. 2003, *Walec pikony* [*Pikonyj walec*] 1999, pol. 2003, *Koronacja, czyli ostatni z Romanowów* [*Koronacja, ili Poslednij iz Romanow*] 2000, pol. 2004, *Świat jest teatrem* [*Wies’ mir teatru*] 2009, pol. 2012, *Czarne miasto* [*Czernyj gorod*] 2012, pol. 2014) Ernst P. Fandorin, jest bez wątpienia potomkiem Sherlocka Holmesa. Bohater Akunina rozwiązujący swe zagadki w Rosji przelomu XIX i XX wieku działa w świecie czasowo bliższym wiktoriańskiej rzeczywistości, środowisku naturalnemu detektywa — konsultanta stworzonego przez Doyle’a.

W perspektywie historycznej k.h. związany jest z typowym dla powieści kryminalnej przelomu XX i XXI wieku „rozproszaniem na rozmaite gatunki i subgatunki” (Burszta i Czubaj 2007: 21). Wreszcie, k.h. —

podobnie jak powieść kryminalna — jest konwencją związaną z przestrzenno-antropologicznym porządkiem miasta. W wielu cyklach powieściowych starożytny Rzym u schyłku republiki (Steven Saylor), czternastowieczne Cambridge (Susanna Gregory), szesnastowieczny Kraków (Marcin Wollny), osiemnastowieczny (Keith Heller) i dziewiętnastowieczny (Anne Perry i Peter Lovesey) Londyn, Nowy Jork początków XX wieku (Rhys Bowen), międzywojenne i wojenne Breslau (Marek Krajewski), Lwów międzywojnia (Paweł Jaszczuk, Marek Krajewski), Lublin lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku (Marcin Wroński) stanowią nie tylko tło dla poszukiwań rozwiązania kryminalnej zagadki. Przestrzeń miejska staje się w nich przedmiotem przedstawienia nieomal równoprawnym w stosunku do planu zdarzeń. W przypadku trylogii Anety Ponomarenko *Calisia* (*Strażnik skarbu* 2012, *Dom śmierci* 2013, *Ostatnie śledztwo* 2014) można nawet mówić o tym, iż śledztwa prowadzone przez agenta Jezierskiego i doktora Zaifę są pretekstem do pokazania historii Kalisza u schyłku XIX wieku. Rozbudowane przypisy tworzą tu niemal odrębny plan opowieści, której właściwym bohaterem jest miasto i jego dzieje. W wielu k.h. ten wymiar topograficzny podkreślony jest chwytem poprzedzenia tekstu powieści mapami miejsc (najczęściej miast własnie), w których toczy się akcja. Zabiegiem rzadkim jest natomiast włączenie w opowieść zdjęć, jak to czyni Nadia Szagdaj w *Kronikach Klary Schultz* (*Sprawa pechowca* 2013, *Zniknięcie Sary* 2014, *Grande finale* 2015). Fotografie przedstawiają tu Breslau z początku XX wieku, zaś podpisy informują czytelnika, jakie obecnie nazwy noszą te wrocławskie ulice. Chwył ten ma uwiarygadniać opowieść o kobiecie-detektywie przez osadzenie jej w udokumentowanej przestrzeni łączącej przeszłość z teraźniejszością.

K.h. tak często towarzyszą autorskie wypowiedzi paratekstowe, że ich istnienie zostało uznane za typową właściwość konwencji (Kaczyński 2014: 199–200). Zapoczątkowała ją już Christie, która poprzedziła *Zakończeniem jest śmierć* wstępem, w którym, m. in., określiła czas i miejsce akcji, wykładając czytelnikom zawiloci rolniczego kalendarza w starożytnym Egipcie. Odautorskie uwagi pojawiające się w posłowiach lub wstępach do k.h. dotyczą np. konstrukcji głównej postaci (zob. Lindsay Davis *Srebrne świnki* czy Ellis Peters *Nieżytkły benedyktyn*), ale najczęściej stanowią komentarze na temat relacji między zdarzeniami powieściowymi a faktami historycznymi. W niektórych przypadkach mamy nawet do czynienia z krytyczną analizą źródeł (zob. np. S. Saylor *Rzymska krew* [*Roman Blood* 1991, pol. 2001] czy *Zagadka Katyliny* [*Catiline's Riddle* 1993, pol. 2002]). Zatem we wszystkich metatekstowych uwagach odautorskich, które pojawiają się w powieściach tego gatunku, eksponowany jest jego związek z konwencją powieści historycznej.

W pewnym stopniu k.h. przywraca więc w obrębie dyskusji dotyczącej powieści historycznej dylematy, które wydają się dawno przezwyciężone, m.in. na mocy zwrotu narracyjnego w refleksji historiograficznej. Niemniej wielu autorów k.h. ma pewien kłopot z wpleceniem zdarzeń historycznych w intrygę kryminalną. Objawia się on w wyraźnej — wobec zasady prawdopodobieństwa — nadwyżce spisków politycznych, w których ujawnianie zaangażowani są protagoniści (na przykład w powieści Ariany Franklin — pseudonim literacki Diany Norman, *Labirynt śmierci* [*The Death Maze* 2008] sprawne wykrycie rzeczywistego sprawcy otrucia kochanki Henryka II uwalnia jego żonę, Eleonorę Akwitańską, od podejrzeń i zapobiega pogrążeniu się Anglii w kolejnej wojnie domowej). Daje to

taki efekt, jakby każda powieść kryminalna, której akcja toczy się w Stanach Zjednoczonych w XX wieku wiązała działania detektywa z zabójstwem Kennedy’ego czy aferą Watergate (Eldridge, Westervelt i Meek 2000: 156). Jak się wydaje, jest to pochodna hybrydyczności k.h. — melanżu atrakcyjnie pokazanej historii i ekscytującej zagadki kryminalnej.

K.h. podlega również jednej z podstawowych dla powieści kryminalnej reguł — seryjności i cykliczności (Kraska 2013: 138). Jak twierdzą niektórzy teoretycy gatunku, jest to zapewne jedna z przyczyn jego popularności: w tego typu tekstach mamy bowiem do czynienia z zamkniętą, klarowną fabułą, która „w istocie rzeczy okazuje się tylko maskować to, że — z punktu widzenia odbiorcy — nie ma prawa się skończyć. Holmes, tak jak Poirot, po każdym skończonym śledztwie musi przecież podjąć następne, a dzieje się tak nawet wtedy, gdy Conan Doyle swojego detektywa zaprzagnął uśmiercić” (Kraska 2013: 139). W k.h. układanie się kolejnych opowieści w serie pełni funkcję dodatkową: znosi konieczność budowania za każdym razem od podstaw świata przedstawionego osadzonego w historycznych, obcych czytelnikowi realiach (Julius 2000: 124). Zatem w obrębie omawianego subgatunku pojawiają się rozliczne cykle powieściowe o konstrukcji zamkniętej (na przykład grecka trylogia Jakuba Szamałka: *Kiedy Atena odwraca wzrok* z 2011, *Morze Niegościnnie* z 2013 i *Czytanie z kości* z 2015, trzyczęściowe *Kroniki Klary Schultz* Nadii Szagdaj czy siedmiotomowa opowieść Viviane Moore *Rycerze Sycylii*) lub otwartej, w której kolejne powieści o przygodach głównego bohatera — detektywa, nie są ściśle powiązane fabularnie (na przykład utwory, których akcja toczy się w starożytnym Rzymie: *SPQR* Johna Madoxxa Robertsa, *Roma Sub Rosa* Stevena Saylora

oraz cykl Lidsay Davis o Marku Dydiuszu Falconie, a potem o jego adoptowanej córce — detektywie Flawii Albie).

K.h. jako konwencja z natury hybrydyczna wchodzi też w rozmaite mariaże z innymi gatunkami, najczęściej z powieścią przygodową. Tak dzieje się np. w serii autorstwa Elizabeth Peters (pod tym pseudonimem kryje się amerykańska egiptolożka Barbara Mertz, pisząca również jako Barbara Michaels), opowiadającej o perypetiach Amelii Peabody (między innymi *Małpa na straży wagi* — *The Ape Who Guards the Balance* 1998; pol. 2002, *Jak grom z nieba* — *He Shall Thunder in the Sky* 2000, pol. 2003), bohaterki będącej żeńskim wcieleniem zarówno Allana Quatermaina z *Kopalni króla Salomona* [*King Solomon's Mines* 1885] H. Ridera Haggarda, jak i postaci Indiany Jonesa z filmów Stevena Spielberga. Z kolei cykl powieści Stephanie Barron jest połączeniem k.h. z biografią — autorka uzupełnia w nim bowiem lukę w wiedzy na temat Jane Austen, o której życiu w latach 1801–1804 nic nie wiadomo (Vickers 2000: 213). Z trzech powieści Barron (*Jane and Unpleasantness at Scargrave Manor*, 1996; *Jane and the Man of the Cloth*, 1997; *Jane and Wandering Eye*, 1998) wynika, że twórczyni *Dumy i uprzedzenia* rozwiązywała wtedy z powodzeniem zagadki kryminalne i gromadziła materiał do swych przyszłych opowieści. Część narracji stanowią tu listy samej Austen, korespondencja, która została potem skrupulatnie oceniona i częściowo zniszczona przez siostrę pisarki, Kasandrę.

Nieco inną, dyskusyjną realizacją gatunku k.h. jest powieść *Anagramy z Warszawy. Opowieść kabalistyczna* (*The Warsaw Anagrams. A Kabbalistic Mystery* 2009, pol. 2011) Richarda Zimlera. Akcja dzieje się tu w warszawskim getcie, a jej przedmiotem jest śledztwo zmierzające do odnalezienia sprawy morderstw dzieci. Kontrowersyjne w tym

wypadku wydaje się nie tyle użycie samego gatunku, co potraktowanie rzeczywistości Zagłady jako tła dla kryminalnej intrygi.

Osobnym zagadnieniem w obrębie gatunku są apokryfy powstałe wokół tekstów fundujących konwencję powieści kryminalnej. Najobficiej reprezentowane są tu kontynuacje opowieści o słynnym detektywie-konsultancie, Sherlocku Holmesie. Na przykład bohaterką ośmiotomowego cyklu Carole Nelson Douglas uczyniła (w polskim tłumaczeniu ukazały się jego pierwsze dwie części: *Dobranoc, Panie Holmes* w 2010, *Dzień dobry, Irene* w 2011) Irene Adler, postać ze *Skańdalu w Czechach*, słynną z tego, że jako jedyna pokonała genialnego detektywa w rozgrywce intelektualnej. Dla wielbicieli bohatera Doyle’a szokująca może się okazać seria powieści Laurie R. King, w której główną postacią jest młoda żona Sherlocka Holmesa, rozwiązująca wraz z nim kolejne zagadki kryminalne (między innymi *The Beekeeper's Apprentice* 1994 [pol. *Uczennica pasiecznika* 2001], *A Letter of Mary* [pol. *List Marii* 2010], *The Moor* 1998, *O Jerusalem* 1999, *Locked Rooms* 2005, *Dreaming Spies* 2015). Nieco inny przypadek stanowi tu kontynuacje tekstów kanonicznych powstałe w konwencji k.h. — na przykład *Śmierć przybywa do Pemberley* P. D. Jamesa (*Death Comes to Pemberley* 2011, pol. 2014), ciąg dalszy *Dumy i uprzedzenia* Jane Austen.

Inną jeszcze kwestią wiążącą się z k.h. jest posłużenie się tym subgatunkiem jako elementem metatekstowej gry. Najsłynniejszym przykładem takiego zabiegu jest bez wątpienia powieść Umberto Eco *Imię róży* (*Il nome della rosa* 1980, pol. 1987). Równie ciekawy pod tym względem jest też tekst Jose Carlosa Somozy *Jaskinia filozofów* (*La caverna de las ideas* 2000, pol. 2003). Postaci detektywów w obu powieściach, Wilhelm z Baskerville (Eco) i Herakles Pontor (Somoza), odsyłają czytelników do kanonu literatury

kryminalnej, zaś toczące się w przeszłości historycznej śledztwo jest istotnym elementem konstruującym fabułę obu utworów. Jednak zarówno perypetie rękopisu Adsa z *Imienia róży*, jak i wysiłki tłumacza-komentatora edycji greckiego papirusu z *Jaskini filozofów*, stanowią punkt wyjścia dla budowania bardzo złożonych konstrukcji metatekstowych (Scaggs 2005: 131). W rezultacie mamy tu do czynienia raczej z zabiegami autoreferencji, niż z odesłaniem do jakiegokolwiek rzeczywistości historycznej. Tym samym naruszona zostaje fundamentalna dla kryminału zasada mimetyczności (Czubaj 2010: 16), a gatunek k.h. jest tu raczej użyty (między innymi do snucia epistemologicznych refleksji) niż realizowany.

K.h., jako konwencja ulokowana na granicy gatunków, eksponuje nie tylko owo pogranicze „jako przestrzeń dynamicznych zderzeń, łączenia, rozmycia, krzyżowania się różnych właściwości” (Sendency 2005: 277). Osadzone w historycznej przeszłości opowieści o tropieniu sprawców zbrodni, pośrednio przedmiotem przedstawienia czynią narzędzia powieści historycznej, wydobywając związane z nimi aporie, choćby konieczność prezentacji przeszłości jako obcej i rozpoznawalnej jako swojska zarazem. Niemniej, k.h. bez wątplenia wskazuje na żywotność w początkach XXI wieku zarówno konwencji powieści kryminalnej, jak i historycznej.

#### BIBLIOGRAFIA

Bartoszyński Kazimierz (1991), *O poetyce powieści historycznej* [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości*, IBL PAN, Warszawa. – Bradshaw Smith Donna (2000), *Bruce Alexander: Sir Henry Fielding and Blind Justice* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds.

R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green. – Burszta Wojciech Józef, Czubaj Mariusz (2007), *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, MUZA SA, Warszawa. – Cegielski Tadeusz (2015), *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wab, Warszawa. – Christianson Scott R. (2000), *Keith Keller: A Genealogy of Detection in the Eighteenth Century* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green. – Czubaj Mariusz (2010), *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk. – *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction* (2000), eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green. – *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction* (2007), vol II, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle. – Eldridge David N., Westervelt, Theron M., Meek Edward L. (2000), *Michael Chynes: The Recollections of Shallot* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green. – Dominas Konrad (2015), *Antyk w kryminale, kryminal w antyku. Steven Saylor i recepcja literatury antycznej* [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków. – Foxwell Margaret L. (2000), *Peter Lovesey: No Cribbing on History* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green. – Irwin, John T. (2006), *Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, Johns Hopkins UP. – Izdebska Agnieszka (2016), *Zbrodnia w starych dekoracjach — historyczne powieści kryminalne Jakuba Szumalka*, „Czytanie Literaturne”, nr 5/2016.

- Julius Patricia W. (2000), *Margaret Frazer: Sister Frenise and Medieval Mysteries* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.
- Kaczyński Paweł (2014), *Kryminal historyczny — próba poetyki* [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków.
- Kraska Mariusz (2013), *Prosta sztuka zabiciania. Figury czytania kryminału*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Lewis Terrance L. (2000), *John Madocx: Roberts and Steven Saylor: Detecting in the Final Decades of the Roman Republic* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.
- Moore Charles F. (2010), *Uncle Abner*, The West Virginia Encyclopaedia [online] <http://www.wvencyclopedia.org/articles/813> [dostęp: 1.09.2016].
- Picker Lenny (2010), *Mysteries of History. Sleuthing through the Past* [online] <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/43024-mysteries-of-history.html> [dostęp: 2.09.2016].
- Rielly Edward J. (2000), *Ellis Peters: Brother Cadfael* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.
- Rydberg-Cox Jeffrey A. (2000), *Detection in the Italian Renaissance* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.
- Salamone Frank A. (2000), *Maan Meyers: The Saga of Dutchman* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.
- Scaggs John (2005), *Crime Fiction*, Routledge Taylor & Francis Group, London–New York.
- Sendyka Roma (2006), *W stronę kulturowej teorii gatunku* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, t I, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Universitas, Kraków.
- Vickers Anita (2000), *Stephanie Barron: (Re)inventing Jane Austen as Detective Dutchman* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.
- Winks Robin W. (2000), *Preface* [in:] *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, eds. R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.

AGNIESZKA IZDEBSKA

**L**iteratura *bizarro* (*bizarro fiction*) — nurt prozy, gatunek oraz ruch artystyczny, których genezy oraz specyfiki upatrywać należy w postmodernistycznej predylekcji do przekraczania skostniałych kanonów sztuki (McHale 2012). Twórcy należący do środowiska *bizarro* określają swoją aktywność jako rezultat post-postmodernistycznych przemian, stanowczo sytuując się w awangardzie współczesnych zjawisk kulturowych (Nikiel 2013; Gibbs 2016; Arkenberg 2016; Mellick 2016). Literaturę *bizarro* charakteryzuje brutalizacja języka opisu, transgresywność i subwersywność podejmowanej problematyki, a także wpisywanie się w poetykę gatunków zmańczonych (Łebkowska 2001: 20).

Swoistość nurtu wyraziła się już w złożoności dyskusji środowiskowych, które kryły się za ukuciem jego nazwy (ang. *bizarre* — dziwaczny), satysfakcjonującej pod względem informacyjno-promocyjnym — i wskazującej zarazem na estetyczne uwarunkowania gatunku przy jednoczesnej atrakcyjności marketingowej. Używane początkowo określenie *weird lit* sugerowano zastąpić m.in. terminem *weird shit*, *Weird Wave* (oba proponowane przez Carltona Mellicka III), *The Literary Homeless*, *Nightmare Fiction*

czy *Razor Sausage* (ta nie została zaakceptowana z uwagi na ewentualne skojarzenia erotyczne i wynikający stąd asumpt, że nurt stać się może „literackim bastionem szowinizmu”; Nikiel 2013a: 95). Mimo skonkretyzowania artystycznych dążeń w jednej wspólnej nazwie wielu pisarzy związanych z nurtem *bizarro* na opisanie swojej twórczości używa wciąż odmiennych, niż ustalone, określeń, na przykład *irrealism*, *metrosexualism*, *brutality chronic*, *the horrible*, literatura tuningowa czy blenderowa (Nikiel 2013a: 96). Te próby zindywidualizowania się autorów w obrębie gatunku nie przeszkadzają im w identyfikowaniu się ze środowiskiem, zwłaszcza że ich utwory łączy charakterystyczna dla tego typu twórczości dążność do przelamywania reguł, wprowadzania akcentów humorystyczne i łączenia absurdu ze znamioną niejednoznacznością. Dziś nazwy tej używa się na opisanie zbioru zjawisk mających miejsce w obszarze spekulatywnej fikcji, w celu ugruntowania terminu jako marki obejmującej cały zbiór twórczych działań (Kelly 2016). Autorzy należący do środowiska *bizarro* określają swoją aktywność jako rezultat już post-postmodernistycznych przemian, stanowczo sytuując się w awangardzie współczesnych



zjawisk kulturowych (Nikiel 2013a, Nikiel 2013b, Gibbs 2016, Arkenberg 2016, Mellick 2016).

Literatura bizarro — mimo stosunkowo niedługiej obecności na kulturalnym firmamencie — stanowi bardzo rozpoznawalny sposób konstruowania twórczych komunikatów. Ich wyróżnikiem jest intencjonalne kontaminowanie rozmaitych konwencji, stylów, detali estetycznych (Newman 2016), niezwykle częste zestawianie elementy horroru, groteski, surrealizmu, efektów gore, turpizmu i humoru. W wielu kregach artystycznych i odbiorczych bizarro uchodzi za kultowy model twórczy z powodu zdystansowania wobec trywialności oraz z uwagi na skrupulatnie przestrzeganą konsekwencję w „sprzeciwianiu się wszelkim narzuconym (...) ograniczeniom” (Nikiel 2013a: 94) w myśl wolności diegetycznej, tematycznej i stylistycznej (Arkenberg 2016). Utwory tego typu charakteryzuje zatem subwersywne upodobanie do wychodzenia poza ugruntowane estetyczne nawyki czytelnice, egzemplifikowana przez konsekwentne zderzanie aspektów humorystycznych z tematami transgresywnymi, inkorporującymi niejednokrotnie m.in. skrajne przejawy przemocy czy obscena jako relewantne ogniwa narracji. Zadaniem struktury opartej na kontrastowości poszczególnych jej części składowych jest specyficzny sposób oddziaływania na odbiorczą percepcję poprzez zaspokajanie potrzeby obcowania z narracją wywołującą wrażenia niepokoju, odmiennego wszelako od percypowanych w zetknięciu z klasycznym horrorem lub fabułami gotyckiej proveniencji. Bizarro, przynależąc ściśle i jednocześnie wywodząc się z tendencji, które określić można mianem *slipstreamowych* (Wolfe 2011; Kelly i Kessel 2006), funkcjonuje na identycznych jak one zasadach, a zatem „może wyzyskiwać techniki metafikcyjne, by odsepa-

rować nas od zgodności z rzeczywistością, można w jej obrębie pisać opowieści od nowa, można mieszać rozmaite style czy gatunki. (...) Slipstreamu nie obowiązują żadne zasady, liczą się jedynie rezultaty” (Adams 2016).

Tym samym literatura bizarro konkretyzuje się częstokroć w postaci utworów przesiąkniętych motywami brutalnej przemocy czy perwersyjnej obsceny, występującej także w sferze erotycznej imaginacji. Zderzając inspiracje *science fiction*, horrorem oraz powieścią gotycką ze specyfiką humoru znamiennego dla komedii slapstickowych, a nawet produkcji animowanych, autorzy bizarro bardzo często osłabiają efekty estetyczne tych pierwszych (Nikiel 2013a: 105), preferując ekspozycję żartu czy absurdu w ramach strategii wzmocnienia konceptu, w którym „błażeństwo przekracza wszelkie możliwe granice” (Nikiel 2013a: 105). Predylekcja ta odsuwa prymarną w horrorze kompozycyjną dominantę lęko-twórczą (Olkusz 2010; Has-Tokarz 2011; Cooper 2010; Dixon 2010) na plan dalszy, zastępując ją imperatywem ironiczności, prześmiewczości czy igraszki, które czytelnika mają zdumieć i zaskoczyć. Owo przenikanie się rozmaitych czynników materii twórczej ma jednak niezaprzeczalnie istotne uzasadnienie i w związku z tym nie stanowiąc eksperymentalnej zabawy z formą, jest świadomym wyborem artystycznej realizacji. Carlton Mellick III sytuuje te działania w obszarze post-postmodernistycznych upodobań, podkreślając wszelako, że choć autorów bizarro nie charakteryzuje tendencja do nasycania treści walorami nadmiernie zintelektualizowanymi czy wprost wyrafinowanymi, rezultatami ich pracy są częstokroć utwory dopracowane w każdym detalu, nieprzypadkowo wiążące ze sobą określone wartości, pierwiastki czy style (Nikiel 2013a: 105). Taką dążność zauważa

też JoSelle Vanderhooff wskazując, że narracje bizarro są przemyślane (Vanderhooff 2016), a ich sednem jest kompilacja tak różnorodnych elementów, że wrażenie, jakie pozostawiają teksty bizarro opisać można jako „spotkanie Franza Kafki z Joem Bobem Briggssem, *Aliję w Krainie Czarów* w wersji dla dorosłych i japońską anime w reżyserii Davida Lyncha” (Vanderhooff 2016). Ten szczególny zwrot ku mnogości estetycznych rozwiązań i kategorii skutkuje utworami demontującymi tradycyjne wyobrażenia fabularne, motywiczne czy światotwórcze przy jednoczesnej próbie zaangażowania intelektualnego w multiplikującą się na poziomie estetycznym komunikat. W rezultacie czytelnik otrzymuje szansę „interpretacji, spojrzenia poza tekst i refleksji nad absurdalnością współczesnego świata” (Nikiel 2013a: 104), definiującą kolejną funkcję bizarro i sytuującą je bliżej satyry z uwagi na „spotęgowanie efektu krzywego zwierciadła” (Nikiel 2013a: 105). Wskazane uwarunkowania estetyczne determinują użycie krótkich form narracyjnych (opowiadań lub nowel) uzasadnione ograniczeniem czytelniczej potrzeby obcowania z absurdaliami (Nikiel 2013a: 101).

Mimo zatem przekraczania tabuizowanych obszarów, znamiennej prowokacyjności czy obrazoburczości, utwory z tego kręgu stanowią zapis aktywności o wysoce zintelektualizowanym charakterze. Cel ten autorzy osiągają za pomocą odwoływania się do irracjonalności, niecenzuralności, dosadności wypowiedzi lub obrazów, inspiracji „kreskówkowym” aparatem motywicznym lub fabularnym (Manifest Bizarro, punkt 4) bądź śmiałych odwołań o charakterze skatologicznym. Światotwórcze konstrukcje utworów bizarro odznaczają się onirycznością, kiczowatością, intencjonalnie amplifikowanymi zaburzeniami w planie logiczno-racjonalistycznym, ponieważ

determinantę kompozycyjną stanowiąc ma eksponowana w koncepcjach twórców przypadkowość.

Dyskurs, w jakim ukształtował się paradygmat bizarro, wskazuje jednak, że owa przypadkowość wiązania rozmaitych składników jest pozorna, skrywając o wiele bardziej skomplikowane założenia, dążenia czy dylematy artystyczne. Choć za przełomowy dla skonkretyzowania się specyfiki bizarro uznaje się rok 2005, to prekursorskie względem niego tendencje twórcze wskazać można w późnych latach dziewięćdziesiątych XX wieku w działalności grupy amerykańskich pisarzy zafascynowanych dziwnością, nieciągłym sposobem prowadzenia narracji literackiej (której odpowiednikiem były filmowe dzieła Davida Lyncha czy Tima Burtona), odwołujących się do kategorii wstrętu paradoksalnie wzmacnianego efektami humorystycznymi. Wśród autorów tych wymienić można D. Harlana Wilsona, Vincenta Sakowskiego, Paula Bradshawa czy Kevina L. Donihe (Nikiel 2013b: 99). Byli to wszelako pisarze niecieszący się zainteresowaniem wydawców, którzy okazywali ich twórczości raczej sceptycyzm niż entuzjazm. Takiego zdystansowania nie podzielali jednak najpierw twórcy zinów dedykowanych tego typu literaturze, a później także założyciele wydawnictw specjalizujących się w propagowaniu twórczości bizarro, tacy jak Raw Dog Screaming Press (na stronie którego znajduje się informacja, że publikacyjny eksperyment zainicjowało ukazujące się online czasopismo „The Dream People”, którego sukces zdeterminował po dwóch latach powołanie wydawnictwa o tradycyjnym charakterze) czy Afterbirth Books. Z kolei założone w 1999 roku przez Rose O’Keefe Eraserhead Press, określające się jako niezależny wydawca publikujący literaturę bizarro, uznawane jest za instytucję, która dała podwaliny do wyklarowania się nurtu.

Za fundamentalny dla ukształtowania się i dookreślenia specyfiki twórczości tego typu wskazuje się rok 2005 (Nikiel 2013a: 94), kiedy na blogu należącym do pisarza, Johna Edwarda Lawsons, ukazał się esej Kevina Dole’a 2 zatytułowany *So What the Fuck Is This All About?* Autor tekstu — sprzeciwiając się później określeniom go mianem manifestu artystycznego — w jednoznaczny sposób podjął próbę wskazania nowego trendu w obrębie literatury (Nikiel 2013a), co niezależnie od intencji kierujących Dołem stało się przyczynkiem do dysputy, czy istotnie pojawił się nowy narracyjny wariant. Podjęta ona została w środowisku twórców, „którzy identyfikowali się z opisywanym przez Dole’a zjawiskiem” (Nikiel 2013a: 94). Współpracowali oni z wydawnictwami Raw Dog Screaming Press, Afterbirth Books czy Eraserhead Press, pozostającymi na mainstreamowym marginesie, a ich estetyczne upodobania konkretyzowały się w postaci utworów kontaminujących różne elementy gatunkowe. Wątpliwość co do określenia tychże jednym mianem stała się immanentnym składnikiem dyskusji o zasadności klasyfikowania w ramach jednego gatunku. W ujęciu części debatujących skutkowało to bowiem utratą przez nich artystycznej tożsamości i indywidualności, w rezultacie ograniczając również swobodę kreatywną do ukonstytuowanych ram w planie formalnym i treściowym. Obawy te załagodził jednak ostatecznie Carlton Mellick III, wskazując, że zgoda na przynależność utworów do danego gatunku nie jest równoznaczna z postawą konformistyczną, ułatwia za to identyfikację zarówno twórcom, jak i czytelnikom (Nikiel 2013a: 94).

Aktywność środowiska bizarro zauważalna jest nie tylko w wymiarze wydawniczym, lecz także promocyjnym, stając się rozpoznawalnym elementem artystycznej

kampanii, mającej na celu podkreślenie ekscytingowości materiału literackiego oraz szczególności działań pozapisańskich. Ponieważ u podstaw konceptu bizarro leży potrzeba wyrażania skrajnego buntu, manifestująca się w formie izolacji od specyfiki taktyk głównonurtowych, przeto „sposoby (...) promocji wśród czytelników miały być jak najbardziej nieszablonowe” (Nikiel 2013a: 96). Trybuną akcji marketingowych stał się Internet, w którym obficie zaczęły pojawiać się strony poświęcone bizarro (za prekursorski wobec tych tendencji uznaje się portal Bizarro Central), profile na MySpace, grupy na Facebooku itp. Treści dotyczące gatunku bizarro powielane są na stronach zinów, portalach, wydawnictwach oraz indywidualnych twórców w formie identycznego wyciągu z manifestu *The Bizarro Starter Kit: Orange* (punkt czwarty, *Defining bizarro*) deskrybującego cel istnienia tego typu literatury oraz najbardziej dystyngtywne jej cechy. Żeby wesprzeć akcję popularyzującą Mellick III założył również nieformalną „komórkę marketingową” (Nikiel 2013a: 96), The Avant Punk Army, będącą — wedle jego słów — „napędzonym fanami ulicznym teamem pomagającym w promocji gatunku bizarro oraz autorów” (Mellick 2016). W zamian za promocję pisarz oferuje pulę punktów umożliwiających otrzymanie darmowych egzemplarzy książek czy dostęp do edycji kolekcjonerskich.

Za najważniejszych twórców i aktywistów światowego bizarro uznaje się Carltona Mellicka III, Kevina L. Donihe, D. Harlanę Wilsona, Camerona Pierce’a, Steve’a Ayllette’a, Toma Bradley’a (właśc. Thomas Iver Bradley), Jeffa Burke’a, Edwarda Lee, Briana Keene’a czy Chrisa Genoa. Literatura bizarro doceniona została przez krytykę, czego egzemplifikacją były nominacje tego typu utworów do prestiżowych nagród branżowych, takich jak Philip K. Dick

Award, Bram Stoker Award czy Rhysling Award. W 2007 stworzono też specjalną nagrodę — Wonderland Book Award — którą przyznaje się podczas największego festiwalu bizarro (BizarroCon).

W Polsce zainteresowanie tego rodzaju twórczością jest stosunkowo niedawne, a jako datę inicjalną wskazać można rok 2011, kiedy ukazała się wydana w formie selfpublishingu antologia *Bizarro dla początkujących*. Wśród autorów wymienić można m.in. Kazimierza Kyrca Jr., Dawida Kaina, Krzysztofa T. Dąbrowskiego czy Adriana Miśtaka. W tym samym roku powstał portal „nie dobre literki”, określony przez założycieli mianem polskiego centrum bizarro, wokół którego skupione są działania polskich „bizarzystów”. Forma ich działalności jest zgodna z modelami wypracowanymi przez prekursorów nurtu, opierając się przede wszystkim na aktywnościach wydawniczych i promocyjnych. Animujący projekt Kain, Kyrca Jr., Marek Grzywacz, Dariusz Barczewski i Karol Miśka wspierają rozwój artystyczny twórców bizarro, wspomagając młodych autorów, publikując ich utwory online, a także tworząc i wydając kolejne antologie.

Z uwagi na niedługą obecność bizarro w kulturze, badania nad tym zjawiskiem są niemal nieobecne i raczej efemeryczne. Niemalony wpływ na taki stan rzeczy ma fakt, że nurt ten wciąż jeszcze pozostaje na etapie wykształcania się i reprezentuje go dopiero jedno pokolenie twórców.

#### BIBLIOGRAFIA

- Arkenberg Megan (2016), *An Interview with D. Harlan Wilson*, „Mirror Dance” [online] <http://www.mirrordancefantasy.com/2009/09/nonfiction.html> [dostęp: 12.09.2016]. – Broderick Damien (2000), *Transrealist Fiction. Writing in the Sleepstrim of Science*, Greenwood Press, Westport–London. – Carroll Noël (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk. – Dixon Wheeler Winston (2010), *A History of Horror*, Rutgers UP, New Brunswick–New Jersey–London. – Gibbs Michael (2016), *Interview with D. Harlan Wilson* [online] <http://www.fictionfactor.com/interviews/dharlanwilson.html> [dostęp: 12.08.2016]. – Has-Tokarz Anita (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin. – *Interview with D. Harlan Wilson* (2016), “Niteblade. Horror and Fantasy Magazine” [online] <http://niteblade.com/home/blog/2010/10/25/interview-with-d-harlan-wilson/> [dostęp: 12.08.2016]. – Kelly Alan (2016), *Between the click of the light & the start of the dream*, “3:AM Magazine” [online] <http://www.3ammagazine.com/3am/between-the-click-of-the-light-the-start-of-the-dream/> [dostęp: 17.11.2016]. – Kelly James Patrick, John Kessel (2006), *Slipstream, the Genre That Isn't* [w:] *Feeling Very Strange: The Slipstream Anthology*, red. J. Patrick Kelly, J. Kessel, Tachyon Publications, San Francisco. – Lee Thomas (2016), *Bizarro Fiction: Literature of The Weird*, “Fiction Writers Review” [online] <http://fictionwritersreview.com/shoptalk/bizarro-fiction-literature-of-the-weird/> [dostęp: 18.07.2016]. – McHale Brian (2012a), *Postmodernism and Experiment* [w:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge–Londyn–NowyJork. – McHale Brian (2012b), *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków. – Mellick II Carlton (2016), *Carlton Mellick III an Author of Bizarro Fiction* [online] <https://carltonmellick.com/faqs/> [dostęp: 10.08.2016]. – Newman N. Karen (2016), *Stabbed In Stanzas Feature Writer: D. Harlan Wilson*, “The Black Glove. Horror, Culture and Entertainment” [online] <http://the-black-glove.blogspot.com/2009/12/stabbed-in-stanzas-feature-writer-d.html> [dostęp: 12.09.2016]. – Nikiel Julia (2013a), *Bizarro:*

- „porąbany” gatunek literackiego outsidera [w:] *Inne bębny: różnice i niezgoda w literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. E. Antoszek, K. Czerwiec-Dykiel, I. Kimak, Wydawnictwo UMCS, Lublin. – Nikiel Julia (2013b), *The Centrifugal Age: Literary Movements of Avant Pop, Slipstream and Bizarro* [w:] *Esthetic Experiments. Interdisciplinary Challenges in American Studies*, eds. E. Just, M. M. Wojtaszek, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne. – Olkusz Ksenia (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru*, Wydawnictwo PWSZ, Racibórz. – Team Bizarro (2006), *The Bizarro Starter Kit: An Introduction to The Bizarro Genre*, Bizarro Books, Portland. – Vanderhooft, JoSelle (2008), “*The Bizarro Starter Kit*” Review, “The Pedestal Magazine”, nr 46 [online] <http://www.thepedestalmagazine.com/gallery.php?item=2877> [dostęp: 13.11.2016]. – Wolfe Gary K. (2011), *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Wesleyan UP, Middletown.

**KSENIA OLKUSZ**

**P**owieść o prawdziwej zbrodni (*true crime novel*) — najczęściej o zabójstwie lub serii morderstw, spektakularnych kradzieżach lub grupach przestępczych. Jej bohaterem bywa psycho- lub socjopata (jak Kuba Rozpruwacz, Ted Bundy, Charles Manson, Joseph Fritzl, Karol Kot czy Leszek Pękalski), którego motywacji nie sposób wytłumaczyć determinacją społeczną. Hybrydyczny gatunek *faction* powiązany z *crime fiction* (powieść tajemnic, powieść detektywistyczna i powieść kryminalna), ale też z literaturą dokumentalną (np. biograficzną, wspomnieniową czy prasowym dziennikarstwem śledczym), występujący w dwóch wariantach — upowieściowionego lub zbeletryzowanego reportażu oraz powieści opartej na faktach.

Do upowszechnienia nazwy gatunkowej przyczynił się sukces czytelniczy *Z zimną krewią* Trumana Capote'a (1966), ale początki *true crime novel* należy łączyć z powstaniem powieści i jej związkiem z dziennikarstwem (L. J. Davis 1983, Underwood 2013). Antologię literackiego dziennikarstwa *The Art of Fact* (Kerrane i Yagoda 1997) otwiera opowieść Daniela Defoe o Johnie Wildzie (*The True and Genuine Account of the Life and Actions of the Late Jonathan Wild* — 1725;

stracony na szubienicy złodziej stał się również bohaterem *Opery żebraczej* Johna Gaya — 1728 i powieści Fieldinga *Dzieje wielkiego Jonathana Wilda* — 1743). Zanim powstała „powieść o prawdziwej zbrodni”, ogromną popularnością cieszyły się tzw. „kryminalne biografie”. Ian Watt (1973) jako jedną z jego pierwszych egzemplifikacji podaje kompilację *A Caveat for Common Cursitors* Thomasa Harmana z 1566 roku. W XVI, a zwłaszcza XVII wieku w Wielkiej Brytanii rozpowszechniano broszury o brutalnych morderstwach i spektakularnych egzekucjach. Jak sygnalizuje Albert Borowitz (2002), wiele z tych rewelacji było wymyślonych. Wytworem fantazji była np. większość ze spisanych przez Johna Reynoldsa „tragicznych historii” przestępców (*The Triumphs of God's Revenge Against the Crying and Execrable Sin of Wilful and Premeditated Murder*, pierwsze wydanie — 1621 rok), którymi inspirowali się elżbietańscy i jacobiniści dramatopisarze. Francuskiego czytelnika pasjonowały pitawale — sprawozdania z procesów kryminalnych, nazwane tak od nazwiska autora pierwszego zbioru, Françoisa Gayota Pitwala (1739).

Na powstanie XIX- i XX-wiecznej powieści społecznej wpłynęły słynne *Kalendarze*

*Newgate* — kolekcje „prawdziwych” opowieści o osadzonych w legendarnym londyńskim więzieniu. Biuletyny i broszury o mordercach, gwałcicielach i złodziejach sprzedawane były na targowiskach i przed publicznymi egzekucjami. Kryminalne biografie cieszyły się taką popularnością, że zaczęto tworzyć ich książkowe kompilacje (pierwsza w 1773 roku). Zapewniały „wojerystyczną przyjemność” obcowania ze zbrodnią i karą (Worthington 2010), ale pełniły też funkcję dydaktyczną. W XIX wieku popularna stała się tzw. *Newgate novel* (*Newgate crime novel*, *Newgate fiction*), raczej złośliwa etykieta „szkoły” z lat 30. i 40., niż nazwa gatunkowa. Za prekursora uważa się Edwarda Bulwera Lyttona (*Paul Clifford* 1830, *Eugeniusz Aram* 1832), kontynuatorem był William Harrison Ainsworth (*Rookwood* 1834, *Jack Sheppard* 1839). Więzienie *Newgate* pojawia się również w powieściach Charlesa Dickensa (*Oliver Twist*). J. A. Cud-don (*Newgate Fiction*) uznaje *Newgate novels* za pierwsze powieściowe *faction* o zbrodni.

Pod koniec lat 80. XIX wieku bohaterem publikacji *true crime* stał się Kuba Rozpruwacz, którego morderstwa elektryzowały londyńczyków. Peter Acroyd (2011: 291–292) pisze o „kryminalistycznych turystach” odwiedzających miejsca zbrodni i peep-show w Whitechapel, gdzie prezentowano woskowe figury ofiar. Popyt na informacje o tajemniczym mordercy spowodował wysyp broszur i książek już w 1888 roku (*The Whitechapel Murders, or The Mysteries of the East End* George’a Purkessa, *The Curse Upon Mitre Square* Johna Francis Browna, *Jack the Ripper: Or the Crimes of London, London’s Ghastly Mystery*), również w Ameryce (*“Leather Apron”: or the Horrors of Whitechapel* Samuela Hudsona oraz *The History of the Whitechapel Murders: A Full And Authentic Narrative Of The Above Murders, With Sketches* Richarda Kyle’a Foca, wydawcy

“National Police Gazette”). Literatura „ripperologiczna” jest popularna do dziś; w 2002 roku *Portrait of a Killer: Jack the Ripper — Case Closed* opublikowała autorka kryminalnych bestsellerów, Patricia Cornwell.

Nowoczesną odmianę *true crime novel* zapoczątkował Capote, a jej rozwój związany jest z Nowym Dziennikarstwem. Popularność *Z zimną krwią* (1966), opowieści o Dicku Hickocku i Perrym Smithcie, którzy zamordowali farmerską rodzinę Clutterów sprawiła, że powstał popyt na tego typu literaturę faktograficzną, a Nagroda Pulitzera dla Normana Mailera za *Pieśń kata* ugruntowała ten trend. Niektórzy badacze wręcz utożsamiają narodziny gatunku z „efektem Capote’a”; to wówczas powstał neologizm *faction*.

Amerykańską proveniencję *true crime novel* podkreśla Jen A. Huntley (2013) wskazując, że na powstanie tej odmiany gatunkowej wpłynęła amerykańska „fascynacja przemocą, psychologią i dążeniem do sprawiedliwości”. Ogromne znaczenie miało też powstanie prasy groszowej, która przyczyniła się do powstania kategorii mordercy-celebryty. W latach 40. i 50. popularny stał się „True Detective Magazine”, w którym pojawił się nowy sposób opowiadania o zbrodniach (skupienie na motywacjach, pogłębione portrety psychologiczne). Bohaterami literackimi stali się znani z prasy zbrodniarze: Charles Manson (*The Family* Eda Sandersa z 1971, *Helter Skelter. Prawdziwa historia morderstw Mansona* Vincenta Bugliosiego i Curta Gentry’ego z 1974), Ted Bundy (m.in. *The Killer Next Door* Stephena Winna i Davida Merrilla z 1979, *The Stranger Beside Me* Ann Rule z 1980; *The Phantom Prince* Liz Kendall z 1981, *The Only Living Witness* Stephena G. Michauda i Hugh’a Aynewortha z 1994) czy Gary Gilmore, który medialną popularność zdobył dzięki domaganii się zasądzenia kary śmierci, wbrew

staraniom obrony (*Pieśń kłata* Mailera z 1979, *Strzał w serce* Mikala Gilmore’a, brata Gary’ego, z 1994). Inicjatywa wychodziła czasem od bohatera, który chciał, żeby o nim czytano, lub by przedstawiono jego wersję zdarzeń. Jeffrey MacDonald, lekarz wojskowy oskarżony o zamordowanie żony i dzieci, próbował namówić na napisanie książki o sobie Josepha Wambaugh, autora wielu opowieści *true crime*, m.in. zekranizowanego *The Onion Field* (1973). Wambaugh jednak odmówił i MacDonald zatrudnił Joe’a McGinnisa. *Fatal Vision* (1983) nie spodobało się jednak zleceniodawcy — McGinniss nie uwierzył w niewinność pracodawcy. Janet Malcolm (*The Journalist and the Murderer*) potraktowała tę sprawę jako pretekst do podjęcia kwestii etyki dziennikarskiej w kontaktach pomiędzy dziennikarzem a mordercą.

Jean Murley (Murley 2008) podlicza, że w latach 60. XX wieku w USA wydano 37 książek o prawdziwych zbrodniach, w latach 70. — 78, w latach 80. — 145, a w latach 90. — już 165. Pisarze tacy, jak Joe McGinniss, Ann Rule, Jack Olsen, Edna Buchanan czy Darcy O’Brien zaczęli specjalizować się w *true crime*, która stała się ważnym segmentem rynku wydawniczego — w dużych sieciach księgarskich, jak Barnes and Noble, pojawiły się półki sygnowane nazwą gatunkową. Powstały nawet podręczniki uczące pisania tego typu tekstów, np. *How to Write and Sell True Crime. How to Spot Local Stories and Turn Them into Gripping National Bestsellers* Gary’ego Provoosta, *Writing True Crime* Stevena Wade’a czy *Writing Bestselling True Crime and Suspense* Toma Byrnesa, autora powieści reprezentującej gatunek — *Madam Foreman: A Rush to Judgement?* o sprawie O. J. Simpsona.

*True crime* to nazwa ponadmedialna (programy telewizyjne, filmy, czasopisma), ponadrodzajowa (np. *true crime docudrama*)

i ponadgatunkowa. W odniesieniu do piśmiennictwa używa się często ogólnego określenia *true crime books*. To pojęcie stosuje m.in. Anita Biressi, która proponuje wyodrębnienie subgatunków pod kątem tematu (typ zabójcy — *Women who Kill, Doctors of Death*, sposób zabójstwa — *Classic Murder*, region — *Crimes of East Anglia*, czas — *Victorian Poisoners*) i osoby autora (Biressi 2001). *True crime* pisują nie tylko „profesjonaliści” — np. dziennikarze, również detektywi, osoby związane z ofiarami lub mordercą. Ann Rule była przyjaciółką Bundy’ego, ale też policjantką i dziennikarką, Polly Nelson, autorka opublikowanej w 1994 roku książki *Defending the Devil* — obrończą Bundy’ego, Vincent Bugliosi (*Helter Skelter*) — prokuratorem w sprawie Mansona. W napisaniu książki *Dzieciobójczy* (2014) pomagał Przemysławowi Słowińskiemu psycholog śledczy Bogdan Lach.

Stephen Wade wymienia następujące podgatunki: historyczny (np. *The Suspicious of Mr Whicher* Kate Summerscale, powieść o zabójstwie Constance Kent z 1860 roku — 2008), śledczy, sensacyjny i hybrydyczny (*genre cocktail*) (Wade 2009), sugerując, by pisać raczej o „gatunkach” *true crime* niż „gatunku”. *True crime* przyjmować może formę biografii (np. *I’m no Monster. The Horrifying True Story of Joseph Fritzl* Stefanie Marsh i Bojana Pancevskiego z 2009) lub wspomnień (wektor autobiograficzny często podkreślany jest w tytule, np. *The Phantom Prince* Liz Kendall nosi podtytuł *My Life with Ted Bundy*; w tej kategorii umieścić można również *3096 dni* Nataschy Kampusch, o której powstały inne publikacje z kategorii *true crime*, np. *Girl in the Cellar. The Natascha Kampusch Story* Allana Halla i Michaela Leidiga z 2006). Może też nawiązywać do schematu powieści społecznej.

Niektórzy badacze (np. Browder) wyodrębniają w obrębie *true crime* dwa warianty —



wysokoartystyczny (np. związany z *literary journalism* model *nonfiction novel*) oraz popularny, sensacyjny (*pulp fact*). Ten drugi ma charakterystyczną szatę edytorską (m.in. dużą ilość zdjęć). To np. wspomniana już książka *Rule Stranger Beside Me*, zawierająca liczne fotografie Teda Bundy’ego i jego ofiar oraz miejsc zbrodni, a także faksymile listu, który autorka otrzymała od mordercy. Na okładce wydania z 2012 roku umieszczono zachęcającą informację: „16 stron fotografii!”. Murley (2008) przyznaje, że popularne opowieści z kategorii true crime pochłaniała z „zawstydzającym zadowoleniem”, choć były przewidywalne i nudne. Na czym polega fenomen ich czytelniczej i rynkowej atrakcyjności? Kluczem jest nie tylko sensacyjność, zgodnie z maksymą „If it bleeds, it leads” (*criminal entertainment* wzbudza kontrowersje; przykładem dyskusje wokół książki Gitty Sereny *Cries Unheard* o dzieciobójczyni Mary Bell z 1998, lub wstrzymanie zapowiadanej publikacji książki o Katarzynie Waśniewskiej *Wybaczyć mi autorstwa Izabeli Bartosz*, redaktorki naczelnej „Gali”) czy kusząca perspektywa wejścia w psychikę mordercy. Jak wykazała Laura Browder (2006), true crime to lektura przede wszystkim kobieca. Badaczka podkreśla kompensacyjno-katartyczną funkcję tych opowieści (forma pornografii, dystopijny romans; w trakcie lektury kobiety „mogą doświadczyć perwersyjnego seksu oraz przemocy i przeżyć”), a także terapeutyczną i edukacyjną „poradnikową” (czytelniczki dowiadują się, z kim nie umawiać się na randki; „moim celem było ostrzec kobiety przed niebezpieczeństwem i uratować ich życie radą czy ostrzeżeniem, które wyczytają z mojej książki” — *Rule* 2012). Browder wyodrębnia nawet subgatunek true crime, którego bohaterka pada ofiarą uwodziciela-psychoopaty lub „idealnego” męża (*Dying to Get Married* Ellen Francis

Harris z 1991, *Too Good to be True* Janet Parker Beck z 1991 czy *Marrying the Hangman* Sheili Weller z 1992). W *Stranger Beside Me* Rule cytuje listy od czytelniczek, które pytają, czy była zakochana w mordercy. Opisuje również „groupies” Teda Bundy’ego, obecne na wszystkich rozprawach.

Klasyczne true crime nonfiction novels to oprócz *Z zimną krwią* i *Pieśni kata* np. *Beyond Belief. A Chronicle of Murder and its Detection* Emlyn Williams (1967) o tzw. „morderstwach na wrzosowiskach” (*Moors Murders*), popełnionych przez Iana Brady i Myrę Hindley w Anglii, w latach 60. XX w. Pakt faktograficzny zawierany jest z ich czytelnikiem na mocy wskazówek metatekstowych — w tytułach (np. drugi człon tytułu książki Capote’a: *A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences — Prawdziwa relacja o zbiioronym morderstwie i jego następstwach*, przekł. Bronisława Zielińskiego), przedmowie (*Z zimną krwią*) czy posłowiu (*Pieśni kata*). Podkreślanie faktograficzności służy cytowanie dokumentów — dzienników, spisanych wspomnień, listów czy zeznań, notatek prasowych i specjalistycznych artykułów. Narrator jest zazwyczaj odautorski, można go utożsamić z reporterem. Wyjątkiem jest np. *Z zimną krwią* — trzecioosobowa narracja nawiązuje do wzorca tradycyjnej powieści realistycznej (na tle sprzyjającemu subiektywności Nowego Dziennikarstwa była to decyzja na tyle zaskakująca, że Jerzy Durczak nazwał twórczość Capote’a jego „nieosobową odmianą”). *Pieśni kata* uznać można za reportaż zbeletryzowany, *Z zimną krwią* — upowieściowiony (różnica pomiędzy beletryzacją a upowieściowieniem — Głowiński 1997). Zbeletryzowanym reportażem jest również *Elegancki morderca* Cezarego Łazarewicza o Władysławie Mazurkiewiczzu — „upiorze krakowskim” skazanym na karę śmierci (wyrok przez powieszenie wykonano w 1957 roku).

Przykładem innego sposobu podejścia do literackiej prezentacji faktów jest powieść Johna Berendta (dziennikarza „Esquire” i „New York Magazine”) *Północ w ogrodzie dobra i zła* (1994). Tematem jest sprawa Jamesa („Jima”) Williamsa, bogatego handlarza antykami, który w 1981 roku zastrzelił w Savannah Danny’ego Hansforda, rzekomo w obronie koniecznej. W 1995 roku powieść znalazła się w finale Nagrody Pulitzera w kategorii *non fiction*, mimo oczywistych przykładów wprowadzenia fikcji (m.in. odautorskiego narratora w sytuacjach, w których Berendt nie mógł być obecny), o czym zresztą Berendt pisze w odautorskiej nocie: „Chociaż jest to książka oparta na faktach, pozwoleń sobie na pewną swobodę, zwłaszcza, jeśli chodzi o czas wydarzeń. Nie trzymałem się ściśle faktów, ale moją intencją było wierne ukazanie postaci i przebiegu wydarzeń” (Berendt 2012: 468). *Północ w ogrodzie dobra i zła* klasyfikowana jest również jako trawelog — Berendt przyjął perspektywę obserwatora z zewnątrz (jankeski pisarz na Południu), podkreślając egzotykę Savannah (portrety ekscentrycznych mieszkańców). Capote’owski wariant true crime novel bliski jest często powieści społecznej (*Z zimną krewią* porównywano do *Tragedii amerykańskiej* Theodore’a Dreisera), co odróżnia go od popularnej kryminalnej biografii socio- lub psychopaty.

*True crime novel* to nie tylko *non fiction novel*, również powieść inspirowana faktami, jak *Compulsion* Meyera Levina (1956) o słynnej sprawie Leopolda i Loeba, którzy w 1924 roku postanowili popełnić morderstwo doskonale. Levin zmienia ich personalia — fikcyjnym odpowiednikiem Nathana Leopolda jest Judd Steiner, Richarda Loeba — Artie Straus. W przedmowie nawiązuje do *Czerwonego i czarnego* Stendhala, *Zbrodni i kary* Dostojewskiego i *Tragedii amerykańskiej* Dreisera, sugerując, by czytać

tę powieść jako historyczną i dokumentalną. Inspirowana faktami jest też powieść Marty Szreder *Lolo* — historia seryjnego mordercy Karola Kota, „wampira z Krakowa” w 1968 roku skazanego na karę śmierci.

Różne możliwości literackiego opracowania tematu prawdziwej zbrodni pokazuje seria „Na F/Aktach” wydawnictwa Od Deski do Deski. Jego założyciel, Tomasz Sekielski, udostępnił zaproszonym do współpracy pisarzom listę medialnych polskich zbrodni ostatnich dziesięcioleci. Faktograficznym pretekstem do napisania *Preparatora* Huberta Klimko-Dobrzanieckiego jest historia Adama Deptucha — pracownika łódzkiego prosektorium, który został skazany na dożywotnie więzienie za kazirodztwo, profanację zwłok i podwójne morderstwo — w 2011 roku zabił matkę i siostrę. Łukasz Orbitowski (*Inna dusza*) wybrał historię Jacka Balickiego, który w latach 90. w Bydgoszczy zamordował kuzyna i sąsiadkę, a w 2000 roku został skazany na karę dożywotniego pozbawienia wolności. Sylwia Chutnik (*Smutek cinkciarza*) — tajemniczą śmierć Józefa R., sopockiego cinkciarza, z 1985 roku (sprawa uległa przedawnieniu). Inspiracja prawdziwymi zdarzeniami podkreślana jest ogólnie na karcie wydawniczej (konwencjonalna formuła: „Zarys fabuły (...) oparty jest na prawdziwych zdarzeniach”), ale wskazówek, do jakich niefikcyjnych historii autorzy się odnoszą, szukać można wyłącznie w wypowiedziach prasowych i przygotowanych przez wydawnictwo informacjiach promocyjnych. Tylko w przypadku powieści Janusza L. Wiśniewskiego (*I odpuść nam nasze...*) w okładkowym blurbie podano konkrety dotyczące zbrodni, która zainspirowała pisarza — tragicznej śmierci Andrzeja Zauchy (w tym wypadku to ofiarę zbrodni można by określić mianem celebryty, nie zabójcę; Zaucha nie żyje, podanie

jego nazwiska nie naraża wydawnictwa na proces). Tylko *Bestia. Studium zła* Omilianowicz jest zbeletryzowanym reportażem (co podkreślono w metateksie: „dziennikarski reportaż wzbogacony o fabularyzowane fragmenty” — m.in. rekonstrukcje zbrodni, wymyślona scena, w której Pękalski wychodzi z więzienia; Omilianowicz kończy *Bestię* jak reportaż problemowy, zadając np. pytanie o karę śmierci). Powoływanie się na wzorzec gatunkowy „true crime novel” i dziedzictwo Capote’a w przypadku serii „Na F/Aktach” to chwyt promocyjny.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ackroyd Peter (2011), *Londyn. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań. — Biressi Anita (2009), *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, Palgrave, New York. — Borowitz Albert (2002), *Blood&Ink: An International Guide to Fact-based Crime Literature*, The Kent State U, Kent, London. — Browder Laura (2010), *True Crime* [w:] *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, ed. C. Nickerson, Cambridge. — Browder Laura (2006), *Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader*, „Journal of Popular Culture”, vol. 39, nr 6. — Cuddon John A. (1999), *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Penguin Books. — Davis Lennard J (1983), *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Columbia UP, New York. — Durczak Jerzy (2003), *Nowe dziennikarstwo* [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, Kraków. — Głowiński Michał (1997), *Dokument jako powieść* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków. — Frelik Paweł (2003), *Proza popularna. Nowe gatunki* [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, Kraków. — Hollingsworth Keith (1963), *The Newgate Novel, 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Wayne State UP, Detroit. — Huntley Jen A. (2013), *True Crime Novels* [in:] *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, eds. J. S. Rubin, S. E. Casper, Oxford. — Malcolm Janet (1990), *The Journalist and the Murderer*, New York. — Murley Jean (2008), *The Rise of True Crime. Twentieth Century Murder and American Popular Culture*, Westport, Connecticut, London. — Ostrowski Witold (1994), *Kalendarz więzienia Newgate — prototyp angielskich pitawali*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” nr 36, 1994. — Ostrowski Witold (2012), *Newgate novel* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa. — Provost Gary (1991), *How to Write and Sell True Crime. How to Spot Local Stories and Turn Them into Gripping National Bestsellers*, Writer’s Digest Books. — Rule Ann (2012), *The Stranger Beside Me*. — Seltzer Mark (2004), *The Crime System*, „Critical Inquiry” vol. 30, nr. 3 [online] <http://www.jstor.org/stable/10.1086/421162> [dostęp: 1.12.2016]. — Schmid David (2015) *Capote’s Children: Patterns of Violence in Contemporary American True-Crime Narratives* [in:] *Violence in American Popular Culture*, ed. D. Schmidt, Praeger. — Schmid David (2005), *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, The University of Chicago Press, Chicago. — Schmid David (2010), *True Crime* [w:] *A Companion to Crime Fiction*, eds. Ch. J. Rzepka, L. Horsley, Wiley-Blackwell. — *The Art of Fact. A Historical Anthology of Literary Journalism* (1997), eds. K. Kerrane, B. Yagoda, Simon & Schuster, New York. — Underwood Doug (2013), *The Undeclared War between Journalism and Fiction. Journalists as Genre Benders in Literary History*, Palgrave Macmillan. — Voss Ralph F. (2011), *Truman Capote and the Legacy of In Cold Blood*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa. — Wade Stephen (2009), *Writing True Crime. A Guide to Skills and Research in Producing Books and Articles*, Emerald Publishing. — Watt Ian (1973), *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, PIW, Warszawa. — Worthington Heather (2012), *The Newgate Novel* [in:] *The Oxford History of the Novel in English*, vol. 3: *The Nineteenth-Century*

*Novel 1820–1890*, eds. J. Kucich, J. Bourne Taylor, Oxford UP, New York. – Worthington Heather (2010), *From the Newgate Calendar to Sherlock Holmes* [in:] *A Companion to Crime Fiction*, eds. Ch. Rzepka, L. Horsley, Wiley–Blackwell. – *Writing Bestselling True Crime and Suspense* (1997), ed. T. Byrnes, Rocklin. – Żabski Tadeusz (2006), *Pitaval* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

**IZABELLA ADAMCZEWSKA**